ADOLPHE HILDEBRAND.

LE PROBLÈME

DE LA

FORME

DANS LES

ARTS FIGURATIFS

STRASBOURG
HEITZ & MÜNDEL
MÖLLERSTRASSE 16

ADOLPHE HILDEBRAND.

LE PROBLÈME
DE LA
FORME
DANS LES
ARTS FIGURATIFS

TRADUIT DE L'ALLEMAND

PAR

GEORGES M. BALTUS

PARIS
Vve Emile Bouillon
67, rue Richelieu

STRASBOURG
Heitz & Mündel
Möllerstrasse 16

Table des matières.

Errata.

Page 2, ligne 11 lisez l'image au lieu de: «une image».
» 7, » 13 » Pour » » «par».

NOTE.

Le traducteur tient à avertir le lecteur qu'à l'encontre de ce qui se passe ordinairement en pareil cas, plusieurs personnes de jugement auxquelles il soumit le manuscrit de sa traduction, fûrent d'avis qu'il ne fallait pas la donner au public. Les unes pensèrent que le livre n'était pas suffisamment traduit, les autres, qu'il l'était beaucoup trop. Placé entre le désir de franciser pour satisfaire les puristes, et entre la crainte d'obscurcir par un mot-à-mot désastreux un texte déjà difficile en lui-même (aucun vocable ne pouvant passer d'une langue à l'autre sans changer de poids, sans prendre un autre alliage d'idées associées), la besogne du traducteur fut plus modeste à la fois et plus utile : il renonça entièrement à satisfaire des exigences littéraires qui auraient rendu son travail impossible. Ce livre n'est pas un livre de lecture facile, et ne s'adresse qu'aux personnes s'inté-

ressant assez au fonds pour se résigner à traverser les inconvénients d'une forme qui respectât avant tout la pensée et les intentions de l'auteur. Celui-ci a pris la peine de revoir la traduction et de la discuter. Les quelques changements qui paraîtraient donc outrepasser les limites de ce qu'un traducteur pourrait se permettre de sa propre autorité, ont la valeur d'annotations marginales authentiques, sont des renseignements à consulter quand il s'agira de traduire l'ouvrage dans une autre langue.

Il fallait donc que l'ouvrage parût en français et le traducteur n'a pu resister à l'honneur de s'associer à une entreprise qui ne peut être infructueuse.

PRÉFACE.

L'ouvrage qu'on va lire concerne la façon dont la forme détermine l'apparence, et les conséquences qui en découlent pour la mise en œuvre artistique.

Un objet déterminé pouvant apparaître de différentes façons, l'artiste doit se demander si toutes ces apparences ont la même valeur, et selon quoi il doit déterminer cette valeur.

Je crois qu'il est inutile de prouver que notre relation visuelle avec le monde extérieur se base en première ligne sur la connaissance et sur la représentation de l'espace et de la forme. Sans celles-ci, l'orientation dans le monde extérieur est impossible. Les représentations de l'espace, en général, et la représentation des formes qui est celle de l'espace limité, en particulier — doivent être considérées comme étant le récipient essentiel ou la qualité essentielle des choses. Si nous com-

parons l'objet, c'est à dire, la représentation spatiale que nous avons de lui, avec les apparences variables que nous pouvons en obtenir, nous verrons que toutes ces apparences ne sont que des images d'expression de notre représentation spatiale; la valeur de l'apparence se mesurera d'après la force expressive avec laquelle cette apparence évoque la représentation spatiale.

A cela s'ajoute la polychromie de la nature, laquelle ressemble à un vêtement appliqué sur ces formes: la valeur des apparences des rapports simultanés dépendra de la part que prend la couleur à la détermination d'une apparence de plus en plus nette.

La nature semble nous donner toutes les variations possibles de l'apparence sur un thème, sans jamais nous donner celui-ci. Car la représentation de la forme est un résultat que nous tirons de la comparaison des apparences diverses, et dans laquelle nous avons déjà séparé l'essentiel de l'accidentel. Elle n'est donc pas une simple perception, mais un produit de la perception, selon un certain point de vue. Je ne veux pas dire par là, un point de vue subjectif, au contraire: un point de vue absolument général de l'orientation dans l'espace, tel qu'il s'in-

dique naturellement dans le contact avec le monde extérieur.

Dans notre vie ordinaire, l'orientation spatiale s'accomplit facilement ; quelques données éparses suffisent pour l'œil. C'est pourquoi, la plupart du temps, nous n'avons pas conscience de la force d'exitation à la représentation spatiale et à la représentation de la forme contenue dans une apparence donnée, et nous ne savons pas jusqu'à quel point nous complétons mentalement ces données. (Car nous savons d'avance de quoi il s'agit, il ne nous faut que quelques points de repère pour nous orienter aussitôt.) Chez l'artiste, ce rapport est tout différent. Il doit ou devrait nettement savoir ce que l'apparence nous donne dans un cas donné, et ce qui lui manque pour éveiller notre représentation de la forme jusqu'à une image claire. Il y a certains éclairages dans la nature, par exemple une quantité de reflets lumineux qui dissolvent toute impression de forme et empêchent ainsi toute possibilité d'obtenir une impression spatiale claire. Il ne peut être question, pour l'artiste, de fixer par la mise en œuvre une simple apparence, au contraire, il doit indirectement apprendre d'elle comment elle parvient à exprimer nettement la

forme, et pour arriver à ce résultat, il faut que l'artiste sache dans quel cas elle s'exprime nettement et dans quel cas non. Car quand l'artiste mettra en œuvre ses représentations de forme, il ne devra pas se fier au savoir de ceux qui regardent, mais il doit nous donner les véritables facteurs produisant notre représentation. Je dirai plus: Il ne s'agit ici que de la base primordiale, sur laquelle nous édifions, sans le vouloir, nos représentations spatiales, bref, ce qu'on nomme l'évidence; sans ce facteur élémentaire, la mise en œuvre est du dilettantisme.

Montrer comment le besoin de trouver dans l'apparence une expression nette pour l'espace et pour la forme conduit l'artiste à un genre de représentations déterminé, montrer comment aux époques artistiques il se produit une méthode conséquente vers l'élaboration de l'apparence artistique en opposition avec la masse des apparences accidentelles, voilà la raison d'être de cet ouvrage tel qu'il s'est formé au cours de ma propre expérience artistique.

Il va de soi que la clarté que le travail artistique exige, est l'application d'un instinct épuré. (L'homme d'action n'a du reste jamais d'autre mobile.) Cette clarté ne peut par con-

séquent se réduire en un système communicable par la parole. Pourtant, l'écriture demande — et cela surtout à une époque où il y a si peu de maturité véritable quant à la connaissance du problème de la forme — de ranger les unes à la suite des autres et de réunir en syllogismes, des considérations qui par leur essence se motivent mutuellement et agissent toutes de concert. Nous voici donc dans le cas de parler un langage inaccoutumé à ceux qui vivent par les yeux, et d'entretenir d'opérations cérébrales inaccoutumées, ceux qui sont habitués à ce langage. Mais cette situation, difficile sans doute, n'a aucune solution.

PRÉFACE DE LA TROISIÈME ÉDITION.

L'émission d'une troisième édition me donne fort à propos une occasion de faire non seulement quelques améliorations à mon ouvrage, mais aussi d'y joindre un bref avant propos dans le but d'indiquer au lecteur le point de vue qui lui facilitera la compréhension des questions discutées dans le livre. Pour arriver à ce résultat, il me semble utile de fixer sous un nouvel aspect, l'idée fondamentale que j'exposai. Voilà pourquoi cette préface pourrait être également un épilogue.

La plastique et la peinture ont presque toujours été appelés arts imitatifs, pour les opposer à l'architecture. Cette définition n'exprime que ce qui les différentie, sans tenir aucun compte de ce qu'elles ont de commun. Les arts figuratifs comportent, en ce qui concerne leur partie d'imitation, une espèce d'exploration de la nature, et le travail artistique est sou-

mis à celle-ci. Les problèmes soumis à l'artiste sont posés directement par la nature, dictés par la perception. Résout-on ces problèmes là seulement, l'œuvre ne peut exister que selon ces conditions d'imitation. Elle doit encore atteindre maintenant cette unité se suffisant à elle-même, unité nécessaire à une œuvre d'art pour qu'elle puisse exister sous forme de création circonscrite s'affirmant vis à vis de la nature. Pour arriver à cette unité, le contenu imitatif de l'œuvre d'art doit être considéré selon un point de vue plus large et développé dans une région plus élevée de l'art. Je nommerais volontiers ce point de vue «architectonique» en enlevant pourtant à ce mot sa signification usuelle trop étroite. J'entends par architecture, la construction en unité d'un ensemble de formes lequel est indépendant du langage spécial de chaque forme. Un drame, une symphonie contiennent cette architecture, cette charpente intérieure ; ils sont un ensemble organique de rapports aussi bien qu'un tableau ou qu'une statue, quoique les arts différents vivent dans des mondes différents.

Les problèmes de la forme qui surgissent au cours de cette mise en œuvre architectonique d'un travail d'art, ne sont pas les problèmes immédiats et évidents de la nature, et cepen-

dant ils sont les problèmes artistiques par excellence. C'est par la formation architectonique des données accumulées par l'étude et par l'exploration de la nature, qu'on crée une véritable œuvre d'art. Ce qu'on appelle l'imitation représente donc le monde des formes emprunté à la nature, et celui-ci arrivera à la perfection du caractère d'œuvre d'art, par la mise en œuvre architectonique seulement. Ainsi que la peinture et la plastique quittent le simple naturalisme et entrent dans la sphère commune à tous les arts.

Si nous considérons l'art des temps passés, nous verrons la forme architectonique de l'œuvre d'art occuper sans conteste le premier plan, et la partie imitative se perfectionner lentement. La nature des choses veut qu'il en soit ainsi. Le sentiment artistique général tend à tirer d'un fragment vécu, un ensemble satisfaisant notre représentation. Or, ce sentiment crée et régit directement les proportions et les rapports, tout à fait comme en musique, et la recherche artistique lui apporte peu à peu une matière de plus en plus riche.

Notre époque scientifique ne connaît pas de partie objective dans le travail d'art sinon le travail imitatif, et cela est caractéristique. Le

sentiment architectonique fait défaut, on se contente d'un arrangement pûrement extérieur, d'un goût plus ou moins sûr. Dans mon livre, j'ai tâché de concentrer l'attention sur la formation architectonique de l'œuvre d'art et de développer les problèmes que nous pose la forme dans ce sens. J'ai tâché de montrer que ces problèmes sont nécessaires et objectivement fondés, étant donnés nos rapports avec la nature. — La personnalité de chaque individu n'est nullement atteinte par là, pas plus que ne l'entame l'affirmation de l'anatomiste qui dit que l'homme a et doit avoir pour être viable, un cœur, un poumon etc. Bien plus, nous appelons un corps sain celui qui possède les organes généraux fortement constitués, de façon que cette constitution forte obtienne une importance individuelle. C'est ainsi que l'individu bien doué se rend compte des problèmes inclus dans les rapports des formes, il tend à les conduire à une solution vigoureuse, et son œuvre donne une vraie réponse à la question posée par la nature.

Il va de soi, que selon les individualités, l'une ou l'autre face du problème se produira au premier plan, et deviendra problème principal. Dans aucun cas pourtant la puissance ar-

tistique ne consistera à ignorer volontairement les exigences objectives, mais au contraire à y répondre. Toutefois ces problèmes peuvent s'entremêler d'une façon toute individuelle. Quant aux anarchistes de l'art, à ceux qui nient dès l'abord toute exigence objective, nous ne pouvons argumenter sérieusement contre eux, au fond ils ne combattent que pour leur parti pris et pour leur ignorance des exigences de la nature étudiée d'une façon un peu plus subtile.

Un sentiment caractéristique se produit dès que l'impuissance arrête le développement architectonique de nos facultés imitatives: c'est l'obscure conscience d'une insuffisance artistique. On tâche d'y suppléer en cherchant à augmenter l'intérêt du sujet présenté, ou bien par des allusions profondes etc., tout ceci dans le but de porter l'œuvre dans une région poétique plus élevée. Il est clair, cependant, que les arts figuratifs n'empruntent pas leur poésie ailleurs et font autre chose que des illustrations. Leur véritable poésie dépend de la façon dont on contemple les choses et naît du plus pur aspect de celles-ci. L'action des arts figuratifs consiste à s'emparer de l'objet pour le transfigurer, mais ils ne considèrent pas cet objet au point de vue poétique ou éthique en lui-même.

Après ces considérations générales, retournons à l'organisation architectonique dans la plastique et dans la peinture. Le monde des formes qui naît par le travail imitatif de ces arts, est de nature spatiale ; leur organisation architectonique est de nature spatiale aussi, et c'est pour cela que les points de vue qui servent à nous guider dans ce travail ne peuvent pas y être introduits volontairement, mais doivent être choisis suivant les modes de notre faculté de connaître l'espace. La formation artistique n'est autre chose qu'un développement de cette faculté. Le point de départ consiste en somme à pouvoir concevoir les choses dans l'espace, par l'exercice des organes de la vue et du tact. Cette double prise de conscience d'un seul phénomène ne doit pas nécessairement se produire par deux organes, par l'œil qui voit et par le corps qui touche, mais elle est déjà réunie dans l'œil. Cette splendide organisation de la nature permet à cet organe de mettre en rapport deux fonctions et leur expérience, et de faire connaître des relations mutuelles bien plus riches et plus étroites que ne pourraient le faire deux organes séparés. Le don artistique consiste à pouvoir poursuivre ces rapports mutuels dans leurs plus lointaines conséquences. Je me suis

principalement occupé d'exposer ces conséquences dans l'écrit qui va suivre.

L'art n'est pas seulement une connaissance pure, mais encore une action, un travail de formation au cours duquel la connaissance doit s'affirmer en œuvre. Les problèmes artistiques ne peuvent donc être traités avec fruit qu'à condition de poursuivre la théorie du processus artistique jusqu'à l'accomplissement pratique. Nous devons arriver à exposer le clair rapport qui existe entre les deux pôles de notre existence, entre ce qui nous vient par perception sensorielle d'une part et d'autre part par notre processus intérieur.

Mais si nous ne pouvons pas montrer la marche que doit suivre l'artiste pour mener sa représentation jusqu'à la réalité alors la compétence artistique aura seulement une valeur abstraite, aucune assertion n'étant contrôlable et ne devenant jamais une vérité pour l'imagination; en ce cas chacun serait libre de se représenter ce qu'il veut au lieu d'être tenu à la réalité par la marche de la mise en œuvre.

Alors que presque toutes les théories d'art trahissent un manque de culture de la vision, il est important de ne pas insister sur les idées mais sur la représentation réelle. Voilà pour-

quoi le chapitre le plus important de mon ouvrage est celui qui traite du travail de la pierre. La façon de procéder dont j'y traite est au fond la réalisation pratique de toutes les représentations artistiques qui furent exposées dans les chapitres précédents. Voilà la raison pour laquelle le rapport qu'il y a entre le mode d'avancement du travail artistique et entre les représentations qui lui servent de base ne peut être compris qu'après cette exposition. Il importe beaucoup que nous nous rendions compte d'un tel rapport, car le développement de la mécanique moderne et le travail exécuté dans les fabriques ont affaibli notre sensibilité à l'égard de la façon dont les choses se produisent ; nous nous habituons à voir l'objet en lui-même et non comme le résultat et le témoignage d'une faculté individuelle déterminée. J'espère avoir réussi à montrer quelle est l'importance d'une éclosion naturelle et spontanée pour l'œuvre d'art, comment ce qui est bon et véritable y surgit en quelque sorte tout seul. Enfin, j'ai cru démontrer que la seule façon de bien cultiver l'art consiste pour l'artiste à suivre dans son travail un chemin naturel. — Il faut qu'il songe avant tout à produire naturellement une œuvre,

celle-ci fût-elle modeste ; il faut qu'il renonce à atteindre un résultat brillant lequel n'est pas justifié s'il n'est pas le produit d'une maîtrise véritable. Du reste, veut-on arriver à ce résultat par des moyens falsifiés, celui-ci tombe sous le destin qui ne manque pas d'atteindre tôt ou tard toute falsification.

I

Représentations de la vue et représentations du mouvement.

Pour nous rendre compte avec précision du rapport qui existe entre la forme et l'apparence, nous devons avant tout séparer nettement les deux façons de perçevoir à l'aide de la vue. Pour cela, supposons un objet, son entourage et son arrière plan, supposons également une direction fixe, selon laquelle le spectateur regarde ; admettons seulement que le point de vue puisse être avancé ou reculé sur cette ligne de direction. Quand le point de vue sera suffisamment lointain pour que les axes des yeux ne forment plus un angle mais deviennent sensiblement parallèles, les yeux percevront une image totale, et cette image aura deux dimensions, car la troisième dimension, c. a. d. tout

ce qui avance ou recule dans l'objet donné, et tout son modelage, sera perçue par des contrastes dans le plan apparent de la vue, par des caractères signifiant dans ce plan quelque chose de plus lointain ou de plus rapproché dans l'objet.

Si après cela le spectateur s'approche de l'objet de façon à devoir faire usage de plusieurs accomodations focales de l'œil pour le voir entièrement, alors l'apparence totale, à laquelle suffit un seul coup d'œil, disparaîtra ; le spectateur ne pourra composer une image sinon par une combinaison de mouvements obliques de l'œil et de plusieurs accomodations focales. Au lieu d'une apparence totale, le spectateur recevra différentes impressions visuelles qu'il réunira par des mouvements oculaires. Le spectateur s'approche-t'il davantage de l'objet, plus il aura besoin de mouvements oculaires et plus l'apparence totale primitive se morcèlera en apparences partielles, en images séparées. Enfin il peut réduire tellement l'impression optique, qu'un seul point parvienne nettement au foyer visuel. Il acquiert alors l'expérience du rapport spatial de ces différents points en exécutant des mouvements oculaires ; la vue est devenue alors un véritable tâtonnement, et les représentations qui en découlent ne sont pas

des représentations d'impressions visuelles, (plus brièvement, impressions visuelles) mais des représentations de mouvements constituant les documents de la perception et de la représentation des formes. Toutes nos expériences se rapportant à la forme plastique des objets ont leur origine dans l'acte de tâtonnement. Peu importe que ce tâtonnement ait lieu par la main plutôt que par l'œil. En tâtonnant nous accomplissons des mouvements correspondants à la forme, et la représentation de certains mouvements, ou plutôt un ensemble de représentations de mouvements déterminés s'appelle représentation plastique. Si nous opposons ces deux extrémités de la perception visuelle, nous obtenons deux espèces de vision pure. L'œil immobile perçoit une image qui exprime ce qui se rapporte à la troisième dimension par des caractères sur un plan, et sur ce plan l'œil les perçoit tous simultanément. D'autre part, la faculté qu'a l'œil de se mouvoir, permet, quand la distance est courte, de prendre connaissance par un véritable tâtonnement de ce qui appartient à la troisième dimension, et ne permet d'arriver à la connaissance de la forme qu'en enregistrant une perception après l'autre.

Tous les modes de perception intermédiaires sont composés d'impressions visuelles planes et de mouvements oculaires, et notre expérience n'y trouve que des documents tarés. A cette façon de voir appartient avant tout la vision stéréoscopique. En regardant l'objet de cette façon, nous voyons à vrai dire l'objet de deux points de vue à la fois, et l'idée du movoment d'un point de vue et un autre est resserré en un moment unique, parceque la différence des points de vue concorde avec l'écartement des yeux regardant ensemble. A vrai dire, il se produit un mélange d'impression visuelle et de mouvement que nous sommes en état de séparer en fermant un œil. Nous décomposons alors l'image stéréoscopique commune en deux images planes isolées. De plus, en fermant un oeil, nous éloignons en quelque sorte l'image et nous la perçevons comme nous perçevons les images très lointaines, c'est à dire nous obtenons une image plane. Pour simplifier, nous nommerons désormais l'image absolument plane, *image lointaine.*

Après avoir ainsi subdivisé la perception en vision pure et en mouvement pur, nous allons suivre de plus près la relation entre la représentation de la vue et représentation du

mouvement. L'image lointaine d'un objet à trois dimensions nous donne une vision pure, mais cette vision provoque nos représentations de mouvement par certains caractères sur le plan visuel. Elle les contient donc en quelque sorte d'une façon latente. Si nous réagissons selon ces provocations, nos impressions visuelles deviennent nos guides et se transforment en représentation de mouvement ; nous pourrions dire qu'elles nous mênent promener dans l'image lointaine. Nous trouvons que ces provocations aux mouvements oculaires donnent l'image géométrique plane de ces mouvements, pour autant que les impressions visuelles de l'image lointaine ne signifient que l'expansion de l'objet sous deux dimensions, pour autant que nous considérons dans l'impression totale les lignes ne contenant aucune perspective et les impressions planes parallèles avec le plan de l'image. L'image lointaine ne contient pas d'image géométrique de la troisième dimension, mais seulement une espèce de *mandat* tiré sur notre faculté de représentation de profondeur, car dans la perspective toutes les lignes sont raccourcies et peuvent même se retrécir en un point.

D'un autre côté, si nous prenons notre point de départ d'après les données qu'acquiert l'œil

en se mouvant, c'est à dire, tâtonnons-nous, de près, à l'aide de l'œil, pour reconnaître ce même objet, nous transformeront involontairement l'action du mouvement en représentations de la vue. Ces représentations de la vue seront des représentations de lignes et de surfaces simples, et celles-ci ne serviront qu'à «illustrer» ces mouvements, c'est à dire, ils seront des signes donnant à notre entendement des représentations de mouvement, abstraction faite des contrastes qui n'existent que pour l'œil à l'intérieur des surfaces perçues par l'observation totale: comme par exemple la couleur, l'ombre et la lumière. Mais la troisième dimension elle même, ou le rapport dans l'espace des positions de ces surfaces entre elles nous est donné sous forme de lignes illustrant un mouvement, et il nous est possible de nous en rendre compte en changeant notre point de vue car nous sommes alors en état de retrouver ce rapport sous forme de ligne, c'est à dire de nous procurer des profils de ces rapports dans l'espace. Ce sont précisément les représentations de ces mouvements qui sont les facteurs essentiels de notre connaissance des formes plastiques. Puisque les représentations de la vue qui s'adaptent aux représentations de la forme ainsi acquises sont ab-

straites de l'apparence ainsi que nous l'avons vu plus haut, ainsi la représentation pure est une abstraction pure.*)

La représentation plastique se compose donc de représentations visuelles de lignes et de surfaces simples lesquelles sont unies entre elles par des représentations de mouvements. Elle ne connaît donc de forme ayant un caractère d'unité que pour les représentations n'ayant simplement que deux dimensions, qui ne sont autres que les images géométriques dont nous avons parlé.

Par l'ensemble des trois dimensions, nous n'avons donc d'image simple que l'image lointaine. Voilà la seule façon simple de voir la forme, dans la perçeption comme dans la représentation.

Comme d'une part l'impression visuelle des

*) Les dessins d'un sculpteur proviennent directement de représentations du mouvement, et l'apparence se constitue par elles. Cela est facile à reconnaître en les comparant à des dessins de peintre, chez lequel les dessins proviennent directement du souvenir et de la connaissance des impressions de l'image directe. Quoiqu'une exécution plus poussée fasse se confondre les deux genres de travail, leurs points de départ sont totalement opposés l'un à l'autre.

représentations de profondeur dépend des circonstances variables coagissantes, et est également variable à cause de cela ; comme d'autre part, nous en faisons des représentations de mouvement quand nous déduisons la forme de l'objet de l'apparence de l'objet, il s'en suit que nous n'avons pas, en nous, d'images nettes pour la représentation de profondeur ou représentation spatiale. En effet, chacun sait se représenter une boule en tant que forme, mais on ne pourrait imaginer comment celle-ci exprimerait sa sphéricité par l'impression visuelle seule. Ce que chacun de nous conçoit, c'est la circonférence extrème dans ses deux dimensions ; la représentation de mouvement répète cette circonférence dans toutes les directions autour de son centre.

Ainsi, sans tenir compte que cette faculté de se représenter les formes est plus ou moins grande selon les individus, nous arrivons cependant à connaître que cette faculté est en rapport très obscur avec les représentations visuelles. Pour celui qui *perçoit*, l'action de voir (lecture de l'apparence dans l'espace) a lieu d'une façon inconsciente, et il reçoit l'impression visuelle comme étant la représentation spatiale. Mais dans l'acte de la *représentation,* il compose

l'objet, d'une part d'après les représentations de la vue, d'autre part, d'après les représentations du mouvement, c'est à dire, il se représente une image visuelle approximative et la remplit selon ses besoins d'exactitude plastique, par des représentations de mouvement. Impression de la vue. et représentation du mouvement ont beau se rapporter au même sujet, ils ne se trouvent pas en un clair rapport intime. Ce peu de clarté dans les caractères qui nous servent d'indication pour notre représentation de la forme provoquée par l'apparence est naturelle, en effet, le seul contrôle des rapports qu'il y a entre nos représentations de la vue et celles du mouvement se trouve dans la mise en œuvre artistique de ce que nous voyons. C'est là que nos représentations deviennent perceptibles, nous pouvons alors nous mettre à l'épreuve en voyant si nous réagissons immédiatement sous l'impression reçue par l'œuvre. Toutes les autres disciplines intellectuelles laissent l'homme entièrement naïf sur ce point, dans un rapport inconscient avec la nature, et capable seulement de représentations tout à fait obscures. Seuls, les arts figuratifs développent la conscience dans ce sens, et cherchent à combler la lacune qui

existe entre la représentation de la forme et les impressions visuelles, et ils tâchent de les façonner en une unité. Et réellement le plaisir que fait éprouver une œuvre d'art, son effet directement bienfaisant, consiste dans la prise de conscience de cette unité, et dans la possibilité d'une compréhension ferme et immédiate de cette harmonie.

Considérons maintenant, suivant ce point de vue, le procédé de mise en œuvre du peintre et du sculpteur. Les documents intellectuels du sculpteur sont les représentations du mouvement, lesquelles il obtient soit directement par les mouvements oculaires, soit par les impressions visuelles, et il les exécute réellement avec la main, en les reproduisant en matière solide. Ainsi les représentations de mouvement se résolvent de nouveau en impression visuelle, et doivent retrouver dans cette impression visuelle leur unité d'image lointaine. La question s'impose donc de savoir, si cette image lointaine ou cette apparence pure correspond nettement d'une image expressive de la forme. Le sculpteur construit donc directement une impression visuelle ou une apparence d'unité. Il compare la forme qu'il met en œuvre, ou sa représentation du mouvement réalisé, à l'im-

pression visuelle qu'il reçoit en reculant à la distance qu'il faut pour reçevoir l'image lointaine de la forme. Tant que cette image n'est pas obtenue dans son unité, la forme réelle n'a pas encore atteint sa concordance, concordance qui consiste justement à posséder toute la force d'expression dont cette forme est susceptible.

Si nous examinons selon ce point de vue le problème du peintre, nous trouvons que ses documents intellectuels pour la mise en œuvre sont les représentations de la vue : Il les porte directement à l'expression sur une surface plane et construit ainsi un ensemble donnant l'impression d'une image lointaine. Puisque ces impressions doivent provoquer une représentation de la forme, le problème consiste à construire une image plane de telle sorte que nous puissions par elle concevoir la représentation entière de la forme de l'objet. Il ne peut atteindre ce but qu'en essayant la force d'évidence plastique de chaque impression visuelle, en les construisant et en les employant dans le sens de leur plus grande action. En cela consiste le problème du peintre. Chez tous deux, il s'agit donc de mettre en rapport les représentations de forme et d'image, seulement le peintre réalise une image se rapportant à la représen-

x This develops into a perfectly empirical theory of sculpture, which ignores our empathy in sculpture, and ignores the basic sculptural experience of dancing and acting.

tation de forme, le sculpteur une représentation de forme se rapportant à une impression d'image.

La représentation des formes (étant produite par des images lointaines ou uniformément planes) consiste en un échange infini des expériences de la représentation de la vue et de la représentation du mouvement ; nous y fûmes conduits inconsciemment par une législation fixe, car une représentation donnée des formes se trouve être, sur toutes les rétines, la conséquence nécessaire d'une impression d'image plane déterminée. Voilà pourquoi cette mise en rapports de deux modes de représentations équivaut à rechercher la loi de ces rapports, ou équivant aussi à les réunir suivant cette loi. La loi de ce rapport fixe n'existe que pour la représentation et n'est sensible que par elle. Nous sentons seulement si notre impression réagit sur nous en représentation de la forme ou non. Ces lois immuables existent donc pour chacun, mais seulement comme évidence dans l'activité vitale, et non comme acte conscient.

Imaginons un artiste en face d'une production de la nature, et la considérant selon son caractère accidentel de tout phénomène isolé. Son problème sera de dégager et d'exposer ses lois générales dans ce cas spécial. Tout phéno-

mène naturel, cas isolé, doit être si l'on peut s'exprimer ainsi, transformé en cas général, c'est à dire doit devenir une image visuelle assumant une signification générale en tant qu'expression de la représentation de la forme.

En considérant la nature suivant ce point de vue, l'artiste oppose à l'apparence quelconque, une image où la nature a été travaillée et sublimée par l'observation de façon à prendre chaque fois contact avec les lois générales et qui, à cause de cela, répond aux exigences de notre représentation.

La qualité des facteurs que l'artiste choisit parmi les fluctuations de l'apparence mobile, et qu'il fixe pour les employer dans sa construction ordonnée, la qualité des moyens d'apparence qu'il transcrit parmi la masse des apparences qu'il rencontre dans son contact avec la nature, et la façon dont il les employe pour provoquer normalement la représentation de la forme, constituera sa façon de voir individuelle, son besoin subjectif de représentation. Malgré le jeu que permet l'approximation de notre vision individuelle, la véritable œuvre d'art nous expose toujours une image construite suivant les lois de notre représentation, et atteint seulement par là son importance artistique.

II

La forme et l'effet.

Pour suivre de plus près les conséquences du problème du peintre et du sculpteur, il est nécessaire d'examiner plus minutieusement les rapports généraux entre l'image lointaine et les représentations de mouvement.

En développant les représentations du mouvement et les lignes qui les déterminent en limitant l'apparence, nous arrivons à doter les objets d'une forme indépendante des variations de leurs apparences. Nous trouverons que parmi les facteurs de l'apparence, cette forme est inséparable de la notion de l'objet. Nous pouvons l'appeler *forme d'existence ;* la connaissance de cette forme nous vient en partie par des mouvements et en partie par la forme abstraite de l'apparence.

Mais l'impression de forme que nous extrayons de toute l'apparence et qui lui est incluse comme expression de la forme d'existence, est malgré cela le produit de plusieurs facteurs. D'une part il y a l'objet, d'autre part les modifications apportées par l'éclairage, par l'entourage et par les variations du point de vue.

Voilà pourquoi, en face de la forme d'existence, forme abstraite et indépendante des changements, il y a la *forme d'effet,* produit des facteurs cités plus haut.

Cependant la nature de la forme d'effet veut que chaque facteur isolé de l'apparence n'ait de valeur que par rapport et par contraste avec un autre, de sorte que toute grandeur, toute lumière et toute ombre n'agissent qu'en valeurs relatives. Tout se base sur une réciprocité d'effets. Chaque facteur influence l'autre, et contribue à déterminer la valeur de cet autre facteur.

Ainsi, quand nous parlons d'impression totale, nous entendons le résultat commun de l'effet produit par tous les facteurs de l'apparence; et comme l'image lointaine consiste dans l'effet simultané de plusieurs facteurs, il s'en suit que ces facteurs d'apparence, pris isolément, n'ont d'importance que selon le rapport précis dans lequel ils se trouvent quant à l'impression totale. Considérés en eux mêmes, c'est à dire sans cette combinaison, ils perdent cette importance relative.

Si nous parvenons donc à créer une représentation de la forme d'après les effets existants dans une apparence totale, le résultat sera dé-

terminé par la façon dont les facteurs agiront les uns sur les autres.

Il s'en suit, qu'en partant de la représentation de la forme, pour faire une représentation totale dans la mise en œuvre, nous prétendons en quelque sorte établir une équation entre la forme d'existence et l'apparence. L'équation ne peut être obtenue quand nous saisissons une à une chaque représentation de forme et de mouvement telle qu'elle se présente en impression visuelle, et quand nous voulons alors, en les additionnant arriver à une apparence totale. En réduisant cette équation unité par unité, nous n'aurions pas compris chaque chose selon ses relations d'effet déterminées par l'effet total et voulues pour l'effet total, mais nous aurions agi comme si chaque facteur était une unité circonscrite.

Nous sommes donc forcés de traduire notre représentation des formes en des facteurs d'apparence qui prendront leur valeur à partir de leur introduction dans la sphère des influences simultanées; ils obtiendront par leur ensemble une forme semblable à celle qu'il s'agissait d'exprimer. Car il ne s'agit pas seulement de traduire des impressions de relief en impressions planes destinées à être reçues simultané-

ment par l'œil dans un seul plan, mais il faut qu'en outre la vision dans ce plan produise en nous une impression totale adéquate à la représentation de la forme.

Nous pouvons admettre que les valeurs des formes d'existence soyent comme des chiffres, et comme il est possible, en algèbre, d'abstraire à ceux-ci leur valeur pour n'envisager qu'une possibilité de relation entre A et B, ainsi l'impression d'image supprime toutes les véritables grandeurs dans l'espace, et les transforme en valeurs de relation [qui n'ont de prix que pour l'œil. De cette façon se produit l'équation entre la forme d'existence et la forme d'effet.

Quand je fixe un doigt, j'obtiens une impression des relations des formes composant un doigt. Si cependant je fixe la main, je vois le doigt en relation avec la main et j'obtiens une nouvelle impression donnant la relation du doigt avec la main entière. Vois-je la main dans son ensemble avec le bras, j'obtiens une nouvelle impression et ainsi de suite à l'infini. La main, en elle même, a pu me sembler forte quand je la voyais seule, en proportion avec le bras, peut être me semblera-t-elle petite, si celui-ci est très fort.

Tandis qu'au commencement la forme du doigt n'avait été prise que comme impression totale des formes composant la forme unique du doigt, ainsi se produit plus tard une nouvelle relation d'après d'autres formes concourant ensemble. Dans les deux cas la forme d'existence du doigt est la même, mais son rôle d'effet à produire dans l'apparence s'est modifié. Elle obtient, comme forme d'effet, un accent qui ne lui revient pas en propre. De cette façon, toute la forme d'existence se dissout en rapports d'effet et en valeurs d'effet. La représentation de l'objet se transforme en une représentation de valeurs d'effet, qui n'entrent en fonction que par la totalité donnée.

D'un autre côté le seul groupement peut porter à accentuer différemment l'effet des valeurs de la forme. Nous pouvons par exemple placer des lignes isométriques de façon à les faire paraître de longueur différentes. Il y a des figures géometriques qui ont pour but de produire cette illusion.*) Il découle de là que la valeur d'une forme d'existence peut être fausse, comme dans l'exemple donné, elle peut être indifférente, c'est à dire sans accentuation remar-

*) Figures de Zöllner.

quable, ou bien elle peut entrer en compte fortement et avec insistance. Dans les trois cas les mesures restent les mêmes dans leur forme d'existence. Cependant la forme d'effet se transforme. C'est donc le rapport général des accents qui déterminera lequel prendra la première place. Cette situation étant stable ou soumise à un changement, il en sera de même de ces accents. Ceci est de grande importance pour nos impressions de forme dans la nature. Beaucoup d'objets étant toujours dans une situation définie, nous n'en connaissons qu'une forme d'effet définie, et un changement de situation semble changer la forme d'existence : P. ex. la tour semble, quand elle s'élève seule au milieu des maisons, nous produire une impression d'élancement, elle devient subitement lourde quand nous dressons à ses côtés un mince tuyau de cheminée d'usine.

De cette façon le contraste qui existe entre l'objet et son entourage prend part a sa caractérisation ; certaines accentuations d'effets qui caractérisent la forme d'existence se fixent dans notre représentation parce que la réunion de situations déterminées pour certaines représantations d'objet spécialise ceux ci dans notre observation. Nous pouvons parler d'un accent

exceptionnel ou normal, d'un accent accidentel ou typique, selon que certaines provocations d'effet se seront fixés dans notre représentation, parmi les variations de celle ci. L'artiste augmente notre contact avec la nature, d'après ses dons individuels en mettant la forme d'existence dans des situations qui mettent en valeur des nouveaux accents d'effets normaux. Plus les accents d'effet seront normaux et typiques dans une œuvre d'art, plus celle ci possédera une signification objective.

Nous avons élargi vis à vis de notre notion de la seule forme d'existence, le contenu de ce que nous devons appeller la représentation de la forme, en admettant sous ce nom un ensemble de représentation de mouvements destinés à produire des effets d'espace. En même temps que nous augmentons ainsi le contenu des possibilités d'expression d'une forme d'existence, nous augmentons nos exigences à l'égard de l'apparence considérée comme expression de la nature plastique et spatiale.

Pendant que nous créons une représentation de forme, nous travaillons involontairement à produire une représentation visuelle, laquelle est destinée à produire un effet. Quelque indigente qu'elle soit, elle est toutefois en état

de fixer la notion générale de la forme s'exprimant par cet effet. Quand les enfants dessinent une figure en cercle, contenant deux points, les yeux, une ligne verticale, le nez, et une ligne horizontale, la bouche, ils établissent précisément par cela l'effet nécessaire, image adéquate de notre représentation naturelle de la forme d'effet.

Voilà pourquoi la mise en œuvre doit viser à produire cet effet élémentaire qui nous rend vivante la notion la plus générale de la forme. Pour être forte et naturelle, elle doit produire son effet au milieu de l'abondance des apparences totales et malgré celle-ci. Ce que l'enfant a retenu en quelques traits, doit également prédominer comme effet essentiel dans le visage humain peint ou sculpté. Dans les statues antiques, par exemple, le nez dit grec provient d'un besoin analogue, et non point de ce que les grecs aient eu un visage ainsi fait. Une telle tête produit en toute circonstance un effet clair et expose les accents typiques.

Tout ceci nous fait connaître que l'œil peut bien acquerir la notion de la forme d'existence, de la forme naturelle mensurable, ou de ses mesures spatiales, en tâtonnant autour, mais qu'il est incapable de concevoir cela ensuite

comme unité. Pour l'œil, cette unité n'existe que sous forme d'effet, transposant toute mesure réelle en valeur de relation. C'est seulement ainsi que nous les possédons en tant que représentation visuelle. De même les représentations des contours qui appartiennent à la forme d'existence, ainsi que leur position vis à vis les unes des autres ne sont acquises que comme expression de proportion et n'ont ainsi qu'une valeur de dimension relative; la représentation de la forme arrive à une sorte d'abstraction en créant ainsi le sentiment des valeurs spatiales : ces dernières ne peuvent être réalisées qu'en les habillant de relations de dimension ayant une physionomie individuelle. Nous ne pouvons déduire justement les valeurs de la forme que de l'effet produit par l'image lointaine, car là seulement les éléments de l'apparence agissent parallèlement et simultanément. La vision artistique consiste à prendre fortement conscience de cette simultaneité d'impressions de forme, à l'encontre de la simple connaissance de la forme d'existence qui n'est qu'une addition de formes isolées, laquelle a de l'importance au point de vue scientifique seulement.

L'importance de la représentation vis à vis de la perception directe ou de souvenir de cette per-

ception consiste dans la fixation de telles valeurs d'impression. L'art doit maintenant habiller de nouveau ce fonds de représentations abstraites, et il réalise ainsi une impression qui produit, sans résidu, des valeurs de représentation chez le spectateur. L'impression de la nature, cependant, n'est pas une image de la représentation ainsi clarifiée.

Si la valeur de ces effets n'est qu'un produit des apparences agissant en commun et non une valeur concevable et exposable en elle même, il s'en suit que cet effet ne peut se produire dans l'œuvre d'art qu'à condition que l'ensemble de l'apparence y tende, contienne les conditions nécessaires à cet effet. Dans la nature, cependant, la présence de ces conditions dans l'apparence dépend tout à fait du hasard. L'exposition ne consiste donc pas à imiter une perception mécanique et pseudo-positive de l'apparence quelconque, mais à comprendre les conditions qui réalisent positivement cette valeur d'effet pour notre représentation. Pour obtenir la plénitude des valeurs d'effet nécessaires à la représentation d'une forme d'existence, nous devons façonner la situation générale selon la mesure de notre expérience en ce qui concerne les conditions nécessaires pour produire ces effets. Nous devons

mettre là la forme d'existence dans une situation telle, qu'elle produise de nouveau la représentation que nous en avons acquise à la longue. Nous donnons, par la construction d'un cas donné en vue de produire l'effet, la représentation qui s'est formée du contact de mille cas. La mise en œuvre da la nature signifie pour l'artiste la mise en œuvre d'une nature déjà modifiée par sa représentation, et un monde de formes marquées suivant leur valeur d'effets spatiaux. Cette marque doit devenir sensible par la mise en œuvre, doit être éloquente, doit devenir une représentation robuste. C'est alors seulement que l'œuvre d'art deviendra l'expression véritable de notre rapport avec la nature telle que celle-ci se reproduit d'elle même dans notre représentation spatiale. Cette façon de concevoir prend sa source dans la conscience que nous avons de posséder seulement dans l'image un ensemble d'effets et de rapports d'effets ; de plus, notre relation avec la nature ou avec la forme abstraite d'existence ne pouvant devenir apparente que de la sorte, cette façon de concevoir constitue la vision artistique.

La façon de concevoir soi-disant positiviste, qui cherche la vérité dans la perception de

l'objet en lui même et non dans la représentation que nous avons de lui, voit le problème artistique dans le rendu exact de ce que nous avons perçu directement. Elle tient toute influence de la représentation pour une falsification et s'efforce de pousser l'exposition à ressembler à un appareil de reproduction aussi exact que possible et de se maintenir en état de réceptivité mécanique. Elle s'efforce de séparer la perception momentanée de la représentation qui cependant constititue nettement la vraie vision. Car la vision n'est pas seulement un acte mécanique; c'est bien plus l'expérience de la représentation qui transforme l'image oculaire mécanique en image de la nature spatiale, et pour tout dire, c'est ainsi seulement que nous arrivons à la connaissance de ce qu'elle présente. Il importe peu que cette soumission absolue à la perception se rapporte aux représentations de mouvement ou aux impressions visuelles. Il y a un positivisme à l'égard de la forme d'existence donnée aussi bien qu'à l'égard de la forme d'effet donné. Tous deux se retrouvent dans la mise en œuvre plastique comme dans la mise en œuvre picturale. Nous atteindrions le sommet du positivisme à l'égard de l'apparence, s'il nous était

possible de percevoir avec la totale inexpérience du nouveau né. Cette tendance cherche une exposition correspondante aux impressions obscures de nos premières heures de la vie, où nos représentations commencent seulement à se former. Ces efforts ont été fort soutenus par l'invention de la photographie. On oublie seulement que l'homme n'est nullement en état de se dépouiller de ses représentations car c'est justement à l'aide d'elles qu'il voit et ainsi leur influence inconsciente se trouve en contradiction avec l'effet dont nous parlons. Il s'en suit naturellement, que la provocation à la représentation spatiale issue d'une telle expédition se trouve indigente, alors que dans l'œuvre d'art elle s'amplifie et s'accomplit véritablement. De telles expositions sont en quelque sorte muettes, car on a artificiellement expurgé l'apparence de ce qui pourrait provoquer de notre part une représentation de forme.

Ainsi l'œuvre d'art est une entité circonscrite, une ensemble d'effets agissant entre eux et pour eux mêmes, et elle oppose à la nature cette entité existant pour elle même.

Dans l'œuvre d'art, la forme d'existence ne subsiste que comme réalité d'effet. Dès que

l'œuvre d'art conçoit la nature comme relation entre les représentations du mouvement et des impressions de la vue, elle se libère des fluctuations et du hasard.

Voilà pourquoi c'est par une naïve erreur qu'on s'imagine conserver la valeur d'effet d'une figure calculée pour produire tel effet dans une œuvre précise, quand on place cette figure dans une nouvelle situation. Dans ce cas, on confond l'identité de personne avec l'identité d'effet, il découle de cela que tout ce qu'on nomme canons de proportion établi pour les arts proviennent, dès leur principe, d'un malentendu. Les proportions nécessaires doivent être créées chaque fois à nouveau d'après l'ensemble de l'œuvre d'art et doivent fraichement en résulter, mais l'ensemble ne peut jamais être l'addition de proportions isolées fixes.

Il va de soi que seulement dans des créations d'art qui se répètent constamment en guise d'ordonnance totale: par ex. dans les temples grecs on puisse former les approximations de proportions pour certaines parties. Celles ci sont le produit „nécéssaire" d'une disposition générale fixe. Si celle ci disparait, alors les proportions des détails deviennent caduques et doivent être réinventées dans leur concordance

nouvelle. D'autre part, on comprend d'après ce qui précéde, qu'en art plastique les proportions des formes doivent se soumettre à l'effet que produit la totalité de l'aspect vu sous son angle principal ; ce qu'on peut voir par ex. dans le pied trop court du faune de Praxitèle.

III

La représentation spatiale et son expression dans l'apparence.

Nous avons surtout examiné, dans les chapitres précédents, le rapport existant, au point de vue des objets isolés, entre l'apparence et notre représentation spatiale. Il est nécessaire de faire la même chose au point de vue de la nature considérée comme ensemble spatial. Sous le nom d'ensemble spatial, nous entendons l'espace comme extension de trois dimensions, comme étant notre représentation de la possibilité de se mouvoir selon trois dimensions; l'essence de l'espace est la continuité. A cause de cela représentons nous la totalité de l'espace comme étant une masse d'eau dans laquelle nous immergeons des récipients en isolant ainsi des volumes spéciaux, représentant les corps isolés nettement définis sans que

ceux ci nous fassent perdre la représentation d'une masse d'eau continue. Cet ensemble spatial de la nature doit être exprimée par la mise en œuvre si nous voulons faire l'effet le plus élémentaire que la nature produit sur nous.

Nous ne sommes pas seulement en face de la nature que des yeux enracinés dans un seul point de vue. Bien au contraire : nous sommes avec tous nos sens en fluctuation et mouvement éternels. Cela nous fait vivre et agir dans la conscience de l'espace d'une nature nous environnant de partout, et cette conscience subsiste encore quand l'apparence en elle même ne nous donne que de maigres points de départ pour la représentation spatiale. Nous ne demandons pas comment se produit cette prise de conscience, sur quelles impressions, sur quelle perception elle repose. Nous n'avons pas la prétention de voir l'apparence nous détailler l'espace chaque fois à nouveau, car nous avons la conscience de son existence, même quand nous fermons les yeux.

Dans la mise en œuvre, cependant, il s'agit précisément d'éveiller par l'apparence qu'on a construite, et par elle seule, la représentation spatiale. A cause du cadre étroit du tableau et des moyens immuables existant seulement

pour l'œil et ayant une action limitée, il faut que l'artiste sache bien quels sont les constellations de l'apparence qui produiront chez le spectateur, et cela de la façon la plus pressante, la plus infaillible, cette sensation d'espace qui est l'effet élémentaire de la nature. Plus l'artiste fera apparaître fortement l'abondance des possibilités contenues dans l'espace et la capacité spatiale dans son image, plus il aura pensé à créer son apparence en vue de la représentation spatiale et plus les choses exposées dans l'image nous sembleront vécues, plus l'image semblera essentielle en regard de la nature.

Si nous nous imposons le problème de porter par l'apparence, cette capacité générale de la nature jusqu'à son expression évidente, nous devons d'abord nous imaginer plastiquement cette capacité de la nature comme étant un espace vide, qu'on remplit d'une part, par les volumes spéciaux des objets, d'autre part par le corps gazeux de l'atmosphère. Ce n'est pas en vertu d'une limitation extérieure que l'espace existe pour les yeux, mais parce-qu'il est animé au dedans. De même que la limitation ou la forme d'un objet donne un renseignement sur son volume, il est aussi possible d'acquérir la représentation d'un vo-

lume d'air limité par l'assemblage de ces objets. Car, la limitation d'un objet est aussi la limitation du corps atmosphérique qui le baigne. La question donc se pose : comment faut-il ordonner les objets pour ne pas fragmenter les représentations de mouvement qu'ils provoquent. Au contraire, comment faut-il prolonger celle ci en la reliant avec une autre, comment la promener de plus en plus loin, selon les trois dimensions à travers l'espace. Il faut que sous la conduite d'une telle représentation de mouvement nous puissions vivre à travers l'espace général, et que nous puissions le concevoir comme ensemble. Il s'agit donc de bâtir un espace commun à l'aide des objets, il s'agit pour ainsi dire de créer un échafaudage de représentation de mouvement, lequel, quoique interrompu, rende cependant distinctement un volume tolal. Par là l'objet isolé devient une partie de la construction et reçoit sa place dans l'espace vide, selon le point de vue du développement général de l'espace, et d'après son aptitude a éveiller et à continuer la représentation de la forme.

Voilà donc notre échafaudage plastiquement compréhensible. Cependant notre œil devant le saisir comme une apparence, il s'agit en

même temps d'ordonner les objets, puisque ceux ci, en leur qualité d'apparence, mènent tout le long d'eux la représentation de la forme. Ce qui se passe quant au modelage des corps isolés, a lieu également pour l'ensemble. L'ensemble devient un corps spatial modelé d'une façon continue, tout comme chaque objet l'est en lui même.

Pour donner l'exemple le plus simple, qu'on veuille se représenter une plaine. Il va de soi qu'elle apparaîtra plus nettement à l'évidence quand quelque chose sera placé sur elle, par ex. un arbre, c. a. d. un objet vertical. On pourrait presque dire que le fait d'y avoir placé quelque chose debout confirme dans l'espace la situation horizontale du plan. Inversement, le plan horizontal donne de la valeur à la tendance élancée, verticale de la forme de l'arbre. Si l'effet de lumière et d'ombre se joint à cela, de sorte que l'arbre jette une ombre sur le sol, la relation spatiale de ces deux objets est accusée derechef, s'impose derechef à la représentation. Si, à l'horizon, quelques lignes de nuages attirent notre regard en arrière, alors nous cheminons sur la plaine vers la profondeur, et nous avons reçu de la sorte, à l'aide des moyens les plus simples, toutes les dimensions

de l'espace agissant en commun. Cela nous fait comprendre comment les objets isolés travaillent à la formation de l'expression de l'espace total selon leur place et leur emploi ; comment, selon cet emploi, ils constituent une provocation à l'impression d'espace, et comment, d'autre part, cet emploi en lui même leur donne une expression d'objets particuliers plus forte. Cela a lieu parcequ'ils ont dans l'ensemble une fonction spatiale définie, parcequ'ils y jouent un rôle spatial défini.

Dans ce double rôle d'effets spatiaux pour l'ensemble et pour l'unité, nous reconnaissons le lien artistique de l'unité et de l'ensemble, chevilles de l'apparence devenues un organisme artistique. Nous reconnaissons de cette façon la possibilité d'une relation d'ensemble et d'une unité, dans une image qui n'a rien de commun avec la relation d'ensemble des fonctions organiques dans la nature, ou avec l'unité d'une action. Cette relation est l'apanage spécial des arts figuratifs, et se trouve, à cause de cela, hors de l'entendement du profane.

Qu'on s'imagine par exemple un paysage. A l'encontre du corps humain, le rapport organique s'y trouve déjà considérablement desseré. Les arbres peuvent se trouver là ou

ailleurs, le fleuve peut faire telle courbe ou telle autre, les montagnes s'étendre ainsi ou autrement : tout cela dépend du vouloir de l'artiste. La contexture organique offre donc peu de choses qui seraient une nécessité, et cependant nous sentons, dans un bon paysage, une relation d'ensemble nécessaire, comme s'il ne pouvait en être autrement. Cette relation d'ensemble n'est autre chose que celle que nous venons d'expliquer. Tout ce qui apparaît sur le plan de l'image se nécessite mutuellement dans la représentation comme étant des provocations à une unité spatiale circonscrite. Quoique le profane recherche les détails avec un intérêt pour l'anecdote (extrinsèque) il subit cependant sans s'en rendre compte, l'effet d'ensemble par lequel tout devient spatialement vivant et comme une unité. La compréhension visuelle et la fantaisie sont exitées aussi bien que fixées par la présence de l'impression. Le spectateur s'abandonnera plus vite à l'effet artistique d'un paysage, parceque l'intérêt anecdotique y est plus limité. Dans l'image à personnages, tous ses intérêts se précipitent sur les personnages en eux mêmes et se perdent facilement parmi de tels intérêts isolés.

Qu'on veuille cependant se rendre compte que

dans l'image à figures, toutes les parties doivent concourir à produire le développement spatial pour l'œil, et doivent donc être ordonnées suivant les nécessités du développement spatial, de la même façon que les parties constituantes d'un même paysage. Ainsi l'on s'expliquera la relation qui donne à une image une nécessité artistique, une nécessité de l'apparence. On connaîtra que dans l'image, les figures résolvent un problème plus général que celui de raconter une action.

Si nous résumons brièvement tout cela, il en découlera que si nous devons obtenir une image vraiment vivante de la nature spatiale réelle, l'apparence de l'image devra être composée d'un ensemble de contrastes, lesquels provoqueront en nous des représentations plastiques et spatiales, en agissant autant réciproquement que collectivement. La motivation mutuelle des contrastes de l'apparence et la formation d'un ensemble spatial par la réunion de ces contrastes construisent une unité de l'apparence qui n'a rien de commun avec l'unité organique de la nature, ni avec son unité d'action.

Nous appellerons *valeurs spatiales dans l'apparence* le produit quelconque des contrastes

de l'apparence produisant une impression spatiale, pour les distinguer des provocations contenues dans les représentations d'actions.

Si donc, par exemple, une forme vient à être modelée pour l'œil par la lumière et par l'ombre, le moyen d'apparence ou le contraste sera : le clair et l'obscur. Pour autant cependant que ce clair-obscur arrive à se modeler dans cette proportion donnée et selon cet effet donné, pour autant qu'il soumet sa valeur à l'œil spirituel combinant les éléments de l'impression jusqu'à la représentation, ce clair-obscur représente une valeur spatiale dans l'apparence.

L'apparence spatiale est le produit d'éléments de la nature agissant simultanément. Entre autres cas, citons l'objet selon sa forme d'existence, sa couleur locale, la source de lumière considérée dans sa direction et dans sa qualité, le point de vue que prend le spectateur vis à vis de l'objet, etc., et les valeurs spatiales dans l'apparence seront des points d'intersection ou des nœuds plus ou moins riches d'effets de la nature. En eux se produit une action combinée de moments de la nature divergents dans leur essence; en eux se manifeste une unité que le sens de la vue seul peut

saisir et qui relate pour lui, en un seul instant, des rapports séparés. Cela produit une orientation de la représentation dans l'espace, une compréhension de l'état des choses spatial. En eux se trouve la possibilité de réunir en un ensemble nécessaire, où les parties se motivent mutuellement comme apparence, des objets isolés, qui n'ont ancune relation par eux mêmes pour des motifs nécessaires, et qui n'occupent aucun espace fixe les uns par rapport aux autres. Il est facile, d'après cela de comprendre que la force particulière et le don du peintre consisteront dans la découverte des valeurs spatiales dans l'apparence, constituant dans l'image la véritable force constructive et unissante.

Si nous refléchissons à l'infinie différence qu'il y a entre une image et la chose présentée *in natura,* la force de produire en l'homme une illusion resterait une énigme, si la nature ne devait point, de même que l'image, accomplir une évolution en nous pour atteindre à la représentation de l'espace. C'est en exerçant cette provocation que la nature et l'image arrivent au même résultat. Le parallelisme entre la nature et l'œuvre d'art ne devrait donc pas être recherché dans l'identité de leur apparence

effective mais dans la faculté commune qu'elles possèdent de réveiller la représentation de l'espace. Il ne s'agit pas de tromper, afin de faire prendre l'image pour un morceau de réalité, comme fait le panorama,*) mais bien

*) Le panorama construit l'apparence totale en partie par des moyens purement pittoresques, donc tout à fait plats, et en partie par une vraie perspective dans l'espace et par une représentation plastique. Il cherche à donner au spectateur la sensation de réalité, en exigeant vraiment, comme dans la nature, plusieurs accomodations de la vue, par une profondeur effective de l'espace exigé pour la construction totale du panorama. En même temps, il cherche à nous tromper sur la véritable portée des distances réelles qui ont provoqué ces accomodations focales. Il leur donne, à l'aide des moyens picturaux, une toute autre signification spatial s'amplifiant vers le lointain. Ces moyens ont cela de brutal, qu'un œil délicat ressent son accomodation en contradiction avec l'impression visuelle qu'il reçoit en même temps. D'après son accomodation focale, il voit à un mètre, d'après son impression visuelle, à une lieue. Cette contradiction produit un malaise, une espèce de vertige, au lieu du plaisir qu'on éprouve à avoir une impression nette de l'espace.

Plus le panorama est bon c'est à dire plus l'imposture est grande, et plus de sentiment dans l'œil est pénible, parceque nous sommes de moins en moins capables de classifier nos impressions

d'atteindre la plus grande force de représentation spatiale par la réunion des moyens à cela destinées. C'est précisément par cette concentration et par cette condensation dans l'image, que l'art parvient à surpasser les exitations éparses de la nature. L'artiste observe dans ce but l'apparence de la nature dans son éternelle transformation. Il élague toutes les constellations faibles, insignifiantes et se met ainsi en situation avantageuse vis à vis de la nature. Par ce système d'épuration, il parvient à prêter à l'image la forçe qui donne à celle ci une valeur vis à vis de la nature.

Nous voici loin d'une imitation plus ou moins habile de l'image directement perçue.

---

mélangées. Moins le panorama est bon, et moins nous souffrons parceque l'imposture cesse par degrés. Le sentiment de la réalité que le panorama veut provoquer présuppose de notre côté une insensibilité et une brutalité de la vue, un manque d'attention au fonctionnement de nos organes pendant l'acte de la vue. Le vieux panorama, qui était une simple image continue, est un divertissement anodin, pour les enfants. Le panorama actuel raffiné, renforce la brutalité des sens par une sensation perverse ou par un sentiment falsifié de la réalité, absolument dans le même sens que cela se produit pour les figures de cire.

L'apparence naturelle ne vaut point par elle même, en qualité d'image visuelle apparaissant par hasard. Elle ne vaut que comme expression de l'intention spatiale quand on s'imagine la nature formatrice d'espace.

Le problème de l'apparence ne peut se résoudre dans toute son ampleur sinon dans la mise en œuvre donnant l'apparence de l'objet en lui même, de l'espace général et de l'atmosphère autour de lui ; témoignage de l'existence de l'objet dans l'espace, et non point image des formes de l'objet en lui même. Le problème reste le même quand plusieurs objets arrivent à l'apparence ou quand il n'y a qu'un seul objet, si les moyens de construction sont empruntés à une apparence complexe de la nature ou s'ils sont donnés selon l'effet des formes d'un seul objet, comme dans le dessin d'une figure, par exemple. La différence consiste seulement en ce que dans le premier cas les moyens sont plus variés et plus arbitraires alors qu'ils sont liés à la nature organique de l'objet dans le second cas.

IV

Représentation de Plan et de Profondeur.

Il s'agit maintenant d'unir les documents de représentation de mouvement donnés, le volume plastique faisant office d'impression visuelle et de le conduire à sa forme d'expression la plus simple.

C'est seulement à partir du plan vertical élevé sur la ligne de terre *) *(Distanzschicht)* que nos yeux voient selon des axes sensiblement parallèles et qu'ils reçoivent d'un seul regard les objets de l'apparence, en image plane formant un ensemble, qui est l'image lointaine. Ce qui se trouve au milieu de notre champ visuel est perçu le plus exactement, et l'impression s'attenue peu à peu vers les bords. Les objets trouvés immédiatement devant le plan élevé sur la ligne de terre, devant la scène pour ainsi dire, sont perçus en même temps comme transition. L'espace proprement dit, cependant, qui apparaît

---

*) En Perspective les objets projetés sur le plan horizontal ne sont censés être visibles qu'à partir d'une ligne parallèle à l'horizon et nommée ligne de terre.

en ce cas, se trouve derrière ce plan vertical, commence à vrai dire, seulement à partir de là. Notre représentation comprend l'espace en accomplissant, au moment du plein developpement de notre champ visuel, un mouvement vers la profondeur. Si nous nous imaginons des corps isolés dans cet espace, ils offrent pour ainsi dire une résistance contre ce mouvement général vers la profondeur, ils semblent des apparences planes qui ne cèdent pas à l'œil. Grâce au mouvement général vers la profondeur, ils obtiennent cependant un volume, et d'après le nombre de caractères précis que possède l'apparence (ce à quoi mêne le mouvement vers la profondeur) ils obtiennent un volume précis, c. a. d. la forme plastique.

C'est de la sorte que tous les rapports spatiaux et toutes les différences de la forme viennent pour ainsi dire parler à être «*lus d'avant en arrière*».

L'apparence totale, selon la place des surfaces qui la constituent oppose une résistance plus ou moins tardive à ce mouvement général vers la profondeur. C'est par ce mouvement général vers la profondeur que nous concevons l'espace comme unité.

Il s'agit donc de produire dans la mise en

œuvre, la provocation à ce mouvement unique et général vers la profondeur, et les mouvements compliqués, entrelacés de la représentation de la forme doivent être réduits à l'état d'image lointaine pour simplifier cet acte unique de notre représentation de mouvement. Cet acte unique cependant *doit* être provoqué pour que l'apparence garde une vie spatiale. La force d'attraction qui rappelle la représentation du mouvement vers la profondeur doit provenir de l'apparence.

L'essence de l'unité de la mise en œuvre provient donc de ce qu'il existe en elle une force d'attraction *unique* vers la profondeur.

Le moyen d'arriver à cette unité dépend de la façon dont les valeurs spatiales sont ordonnées. Les objets dans la nature constituent ce moyen de la façon suivante: Les contrastes de l'apparence produisant les valeurs spatiales sont les lignes, le clair-obscur et les couleurs. Ils ne produisent cependant une valeur spatiale et ne deviennent efficaces pour notre représentation de la forme, qu'après s'être associés avec des représentations d'objet, après que nous avons perçu leur rapport avec les objets dans la nature. Les lignes présentées en raccourci perspectif ne nous rendraient pas compréhen-

sible un mouvement vers la profondeur, des lignes coupant d'autres lignes ne sembleraient pas placer les objets les uns derrière les autres si nous n'admettions pas les lignes comme étant les contours d'un objet. Le clair et l'obscur obtiennent leur valeur de modelage, de lumière et d'ombre seulement par leur emplacement respectif, nous permettant de connaître la forme d'un objet. Les caractères de la représentation d'objet détermineront si c'est le clair ou bien l'obscur qui signifient une espèce de détachement, et si c'est le clair ou l'obscur qui indique le plan le plus éloigné de l'image. De même le contraste des couleurs ne crée pas une impression d'espace avant que nous n'ayons une représentation d'objets se rapportant à eux. Dans le tapis, où cette dernière nous manque, la couleur n'agit que comme couleur. Cela signifie donc que quand une image d'objet n'est pas excitée en nous, ses caractères n'expriment rien de lointain ou de proche.

L'éveil de la représentation d'objet a pour conséquence la séparation d'une partie de surface, considérée comme un ensemble, du restant des apparences de surface.

C'est ainsi que nous commencons tout de suite à modeler les taches et les bigarrures, si

par hasard nous y voyons spontanément des représentations d'objet, et alors nous croyons y reconnaître une image, et ces images auront même une grande unité parceque la représentation d'objet est à l'unisson de l'effet produit par les taches, et provient de celui ci, alors que ces dernières doivent préalablement être inventées au cours de la mise en œuvre pour la représentation d'objet. Nous pouvons donc préciser un tel effet produit par les taches lorsqu'il évoque en nous une impression spatiale, nous pouvons en faire une représentation d'objet et créer par là distinctement un effet d'image.

Plus les effets de valeur des images d'objet se constitueront selon une unité et selon un aspect facile à reconnaître, et plus la représentation de profondeur aura de l'unité, puisqu'elle sera déjà provoquée par les relations de profondeur entre ces unités de surface, et non pas par la valeur spatiale des objets isolés, appartenant à l'image d'objet. Supposons un tableau avec des figures; il ne sera pas nécessaire de pousser le modelage de chaque figure en elle même pour la rendre plastique, mais il faudra les disposer de façon que les rapports entre eux exposent clairement les relations spatiales, car l'évidence de l'espace général donne assez

d'évidence aux valeurs des objets isolés pour que ceux ci ne doivent plus être modelés en eux mêmes.

En considérant un objet isolé, nous prenons connaissance de différences de modelage dans son apparence, qui n'ont plus d'effet quand nous considérons cet effet en son rapport avec son entourage, parceque les contrastes entre lui et son entourage sont plus forts et parlent avant tout le reste. L'image isolée s'unifie en raison de l'accentuation des contrastes dans l'entourage. Au lieu d'une quantité dė modelages partiels, qui dans le premier cas font apparaître plastiquement l'image, il se forme un modelage par les rapports avec l'arrière plan. Cette image étant mise en un rapport défini d'effet avec son arrière plan, elle exprime par là quelque chose de proche en rapport avec quelque chose de plus lointain, elle fait reculer l'arrière plan et il se produit un mouvement général vers la profondeur.

Plus les moyens seront facilement saisissables pour le regard et mieux ils vaudront. Tous les moyens qui requièrent une attention spéciale, un acte exprès de la vue, sont inemployables parcequ'ils n'arrivent pas à s'exprimer dans la constitution générale d'une forte représentation

de profondeur ayant un caractère d'unité. Il s'agit donc avant tout d'avoir une échelle uniforme pour la force des effets, c'est elle qui détermine la façon uniforme de voir d'après la nature de l'apparence (en analogie avec l'échelle dont dépend le dessin du profil d'un bâtiment).

C'est cette simplification de l'apparence uniforme des objets, pour former un effet de surface ayant un caractère d'unité, qui rend plats les objets en nature quand on les regarde isolément à une certaine distance, alors que de près, ils apparaissent avoir relativement un modelage fort et brutal. Ils s'aplanissent pour ainsi dire de plus en plus par l'éloignement, ils font cependant l'effet d'objets ronds dans l'apparence totale, parceque la forte représentation générale de profondeur nous fait apparaître tout selon trois dimensions.

Si nous considérons le rapport entre le volume plastique d'un corps et son apparence dans l'unité de l'image plane, nous remarquons qu'une quantité de différences dans les mesures se réunissent pour faire une impression plane, tandis que d'autres s'affirment encore et deviennent plus fortes, plus effectives en contraste avec la surface uniforme produite par les diffé-

rences aplanies. La cage thoracique semble plate, dans l'apparence, à côté des muscles de l'épaule aux courbes prononcées. De cette façon se produit un groupement et une séparation des formes. Il se produit des contrastes généraux et frappants pour les rapports des matérielles à trois dimensions. La forme d'existence devient forme d'effet, et celle ci est délivrée de l'évidence mensurable. Les valeurs isolées de la forme d'existence se groupent en valeurs d'effet. Selon cette conception, en contrastes d'apparence, nous avons la représentation de l'image de la forme réelle.

Alors que l'image lointaine nous donne d'une façon absolument claire les rapports de grandeur *placés les uns à cotés des autres en surface,* les rapports de grandeur des choses *placées les unes derrière les autres* ne nous sont données qu'en général. Si nous voulons nous procurer une représentation exacte et continue de la distance dans la nature, nous sommes contraints de varier notre point de vue de telle sorte que nous puissions obtenir ces mesures de profondeur en impression plane, c'est à dire de profil. Notre relation visuelle directe avec la troisième dimension dépend seule-

ment de la représentation générale que nous avons d'un mouvement vers la profondeur, nous ne pouvons pas voir sa mesure précise, mais nous la déduisons de l'expérience acquise lors d'autres points de vue. Il découle de là que la netteté de la représentation d'objet doit dépendre avant tout de ce qui nous est donné comme proportion plane. Voilà pourquoi il n'est pas indifférent de quel côté nous présenterons un objet, dans quelle pose et s'il s'agit d'un être vivant, dans quel mouvement.

Il y a beaucoup d'attitudes et d'apparences dans la nature lesquelles tout en étant compréhensibles vues de près, deviennent peu claires vues à un point de vue plus lointain. Ce sont les attitudes offrant plus de raccourci que d'aspects plans, et pour l'intelligence desquelles la représentation de profondeur a plus de travail à faire pour arriver à produire la représentation d'objet. Si, dans une image, ces points d'attache pour la représentation de profondeur requièrent une attention trop spéciale, ou si l'éloignement fait que nous perdions ces points d'attache, nous perdons alors l'image plane facilement compréhensible, nécessaire à la représentation de la forme.

Nous devons encore remarquer ceci : Un raccourci signifie toujours un mouvement direct vers la profondeur, mais peut produire un effet de mouvement en avant, quand le mouvement réel du corps représenté vient vers le spectateur, par exemple, une figure se penchant vers le spectateur. On peut donc dire que le raccourci peut être lu d'avant en arrière comme d'arrière en avant. L'effet d'une telle tendance à venir en avant, contrecarre dans une image le mouvement général vers la profondeur, semble tomber en avant, et ce qui précède rend facilement compréhensible la nécessité de travailler à l'encontre de la représentation naturelle de cet objet *en tant que fonction vivante,* semblant se pencher vers nous, c'est à dire, voulant forcer le spectateur à lire malgré lui le raccourci d'arrière en avant. Rien ne peut venir vers nous hors de l'image, mais nous devons entrer dans la profondeur de l'image pour conserver un mouvement uniforme vers la profondeur. Cela ne peut avoir lieu que s'il y a quelque chose derrière ce raccourci tirant fortement le regard et la représentation en arrière, c. a. d., un lointain quelconque. En se continuant ainsi fortement en arrière, le raccourci s'ordonne dans le mouve-

ment général vers la profondeur et ne signifie plus qu'un trajet devenu apte à contribuer à la contemplation de l'objet. D'autre part, le mouvement vers la profondeur provoqué par l'arrière plan assume le travail de fortifier le raccourci, et ainsi facilite d'autant la provocation au mouvement vers la profondeur qui est incluse dans la forme raccourcie.

Un autre ordre de réflexions s'offre à nous quand on arrange les poses. Il est notamment important pour la netteté et pour la compréhension vivante de l'objet, d'en montrer précisément les marques caractéristiques. Le point de vue lointain demande les caractères les plus expressifs de la forme ; par exemple pour une figure, les articulations seront très importantes.

Nous avons traité des objets isolés considérés comme images planes ayant le caractère d'unité ; nous devons maintenant chercher a unir les images planes en impression plane générale, afin que comme unité ils travaillent à l'encontre du mouvement vers la profondeur.

Cette unification des images planes d'objets est possible, si on les arrange selon des plans de distance communs; car si je mets les objets isolés à des distances toutes différentes, le

mouvement vers la profondeur devient trop morcelé, ne peut se produire que par saccades, il est trop arrêté par les obstacles toujours nouveaux que lui présentent les surfaces planes.

Un second moyen pour l'unification des images planes consiste dans le croisement et le recouvrement. Par définition, une partie de ce qui se trouve derrière devient cachée, et la question se pose, où et comment l'objet est coupé, et si malgré cela l'objet placé derrière reste suffisament compréhensible. D'autre part l'apparence de ce qui est devant se noue par ce croisement à ce qui est derrière. La force importante de la coupure est donc le pouvoir qu'elle a d'unir en effet uniforme de surface, des figures se trouvant à des plans de distance différents, ceux ci pouvant grâce à ces croisements, se continuer d'une façon ininterrompue, en masse plane. On pourrait dire qu'elles se tendent les mains, par ces croisements, sans qu'elles soyent conçues en un contact réel. Par là s'augmente l'action collective de l'unité de surface, sans que cependant les différences de distance soyent abolies. On peut de plus réduire le croisement au minimum et éviter presque tout à fait le recouvrement d'un objet par un autre. Ainsi ce recouvrement peut con-

server les images d'objets à leur distance et cependant leur laisser jouer le rôle d'unité de surface.*)

Il y a un autre moyen d'unification des images planes dans la direction de la lumière. Des images planes qui se trouvent à des distances différentes, peuvent être tenues ensemble comme masses de lumière homogènes et faire un effet d'ensemble en contraste avec des masses plus foncées.

Il va de soi que le mouvement vers la profondeur peut être conduit dans un sens ou dans l'autre d'après la façon de disposer toute l'ordonnance, et cela peut avoir une grande importance. Introduisons par exemple, au milieu de l'image, quelque chose rendant évident le premier plan, et mettons à droite et à gauche, vers le bord, quelque chose rappelant

---

*) C'est ainsi que l'arrangement des figures dans les tableaux de la première partie de la Renaissance, commence par être d'abord symétrique et dans un seul plan. Peu à peu cet arrangement devient plus libre et plus mouvant. On apprend à obtenir l'unité de surface désirée, non plus par voie directe, mais on la rend sensible indirectement, malgré la disposition des objets dans des plans de distance divers. Les unités de plan, quoique n'étant plus continus, arrivent pourtant à l'évidence malgré leur solution de continuité.

le lointain. La conséquence involontaire de cela sera que le mouvement vers la profondeur partira du milieu comme étant l'endroit le plus proche pour s'élargir des deux côtés vers le lointain. Le tableau du Titien «l'Amour sacré et l'Amour profane» peut servir d'exemple à cela. Cet élargissement correspond à la représentation normale que nous avons de la nature des choses, dans laquelle ce qui est proche constitue l'étroitesse et le lointain l'élargissement, la spaciosité.

Imaginons l'inverse de cet arrangement, la droite et la gauche représentant des objets proches, le milieu de l'image, le lointain : le mouvement vers la profondeur qui commence largement s'étrique vers la profondeur, nous sentons ce qui est proche comme étant la spaciosité et le lointain comme étant l'étroitesse. Un tel arrangement choque de prime abord notre relation vraie et normale avec la nature, restreint notre sentiment de l'espace, au lieu de la provoquer vers l'illimité.

Cet effet nuisible n'a évidement pas lieu, quand nous exprimons ce qui est proche à droite, par exemple, et le lointain à gauche, au bord. Le mouvement vers la profondeur est alors conduit diagonalement à travers l'image, mais sans s'étriquer en allant vers le lointain.

Il y a évidemment une foule de variations dans l'ordonnance se rapportant à cette provocation au mouvement, lesquelles sont déterminantes par l'effet total de l'image, et qui nous conduisent d'une façon toujours différente dans le monde de l'espace. Il s'agit ici d'une psychologie artistique, d'un sentiment exact de la valeur de telle ou telle provocation de mouvement en rapport avec l'impression totale. Respirons nous librement, ou non. Car les sentiments généraux qui dépendent de la représentation spatiale sont portés par des représentations de mouvement. Si nous nous rappelons que l'effet est déterminé (ainsi que nous l'avons expliqué auparavant) par l'arrangement et l'opposition des facteurs isolés, et comment tout obtient sa valeur et la mesure seulement par là, nous pouvions nous faire une idée de l'importance que prend chaque changement dans l'ordonnance de l'apparence pour faire vibrer notre représentation.

L'expérience d'un certain nombre de ces effets constitue le capital qui, au cours des époques artistiques, devient une tradition ; il se transmet et se développe sous forme d'enseignement des effets d'art.

Nous avons traité de l'effet de plan en

rapport avec l'effet de profondeur, mais pas encore de la conception et de l'arrangement des impressions planes pour autant que celles ci se font sentir simplement à l'état de deux dimensions.

Deux directions fondamentales entrent ici en compte: la verticale et l'horizontale.

Notre station debout sur la terre, et la position horizontale de nos deux yeux font que nous donnons, de naissance, une importance fondamentale à la diretion verticale et horizontale. Nous ne comprenons, jugeons et mesurons les autres que dans leur rapport avec la verticale et l'horizontale. L'image de la nature contient-elle ces deux dimensions fondamentales, par exemple, un arbre vertical, un miroir d'eau horizontal, nous avons de suite le sentiment apaisant d'un contact spatial clair avec l'apparence d'image. De plus, en général la tendance horizontal prédomine dans la nature, et d'autre part, tout ce qui marche ou croit sur la terre présente, en général, une tendance vers la hauteur, une verticale. Ces tendances fondamentales de la nature correspondent avec celles qui se trouvent dans notre organisation, c. a. d. celles dont le sentiment nous vient du dedans. Tout ce qui apparaît ainsi dans

l'œuvre d'art donne à cause de cela, la fermeté et la construction général de l'apparence. Une telle disposition dans l'ordonnance des facteurs de l'apparence, maintenant un tel échafaudage de directions verticales et horizontales au milieu de la multiplicité des objets à présenter, sera comme le squelette d'un organisme lequel agit partout sans arriver nulle part à l'apparence.

Si nous nous mettons en face d'une situation particulière, le cas peut se présenter de n'y rien trouver représentant la tendance verticale et horizontale. Tout peut se pencher par ci ou par là, et nous pouvons voir une mise en œuvre tout à fait fidèle de la nature, à laquelle manquerait pourtant une vérité fondamentale puisque notre relation générale à l'égard des directions n'y trouve point son expression et n'y a aucun point d'attache. Dans un tel cas l'artiste est forcé d'y rendre sensible l'horizontale et la verticale d'une manière ou d'une autre afin de montrer cette situation particulière sous la condition fondamentale d'une nature générale. Car toutes les situations particulières signifient autre chose qu'une partie découpée à volonté hors de la continuité de la nature. En construisant un tableau et en lui donnant une unité pour notre

compréhension, nous faisons de lui l'expression de notre rapport général avec la nature, et en tant que nature en général il a une portée bien au dessus de l'étroite signification des objets qu'il présente.

C'est ainsi que nous voyons comment la fixation d'une simple circonstance de la nature obtient une grande signification artistique et comment elle continue à agir dans l'œuvre d'art en lui donnant sa paix et son harmonie.

En art, il ne peut évidemment être question de la simple notion de telles lois, tout au contraire celles-ci doivent être devenues chair et sang au point d'accompagner et de nécessiter la représentation à chaque perception et à chaque mise en œuvre. La discipline artistique, la culture de la représentation d'images repose sur de telles lois devenues en nous un besoin absolu. Nous avons jusqu'à présent tenu compte des moyens pratiques seulement, en nous occupant des contrastes de surfaces en vue de produire l'effet de profondeur. Ceux-ci forment en quelque sorte le noyau de l'effet que produit l'image en tant qu'ensemble spatial, c'est pour ainsi dire l'architecture de l'image.

Nous avons maintenant à mentionner les couleurs, qui sont aussi des forces réunissantes

ou séparantes, rapprochantes ou éloignantes. Il va de soi que les couleurs servent la représentation spatiale, et qu'il ne peut être question d'unité intérieure de couleur, dans un tableau, que pour autant que celles-ci prennent part au grand travail, qui est de créer un ensemble spatial. Il ne s'agit point du charme de la couleur en elle-même, comme dans un tapis, mais en première ligne de sa valeur intérieure comme «porteuse de distance.» Ceci demande une connaissance toute spéciale des rapports des couleurs, des valeurs de leurs tons. Cela forme l'apanage spécial de l'expérience du peintre, ce pourquoi je ne pourrai beaucoup m'étendre ici.

Il est évident qu'il y a dans l'éclat et dans la pompe des effets de couleur un témoignage vivant de l'éclat de la nature, une forte provocation à notre représentation spatiale, et que ceci se rapporte réciproquement à la puissance des tons. D'autre part cependant, l'éclat des couleurs n'a vraiment de signification que s'il se produit après qu'on ait tenu compte de tous les facteurs d'apparence construisant un espace, et s'il est employé comme moyen vers le but commun. Il ne peut être que le résultat de la construction artistique générale d'une image et ne peut pas être recherché di-

rectement pour lui-même, par tel ou tel moyen technique; il reste alors purement décoratif, mais ne devient pas l'expression de notre représentation générale de la nature.

Afin de mentionner ici la polychromie de l'architecture et de la plastique, nous rappelerons que les contrastes de couleurs doivent surtout appuyer la signification des formes.

De même que l'effet de lumière et d'ombre change dans les monuments selon la position du soleil, ainsi y changent les effets de proportion des formes. Certains contours disparaissent dans l'ombre, les corniches semblent plus larges selon la longueur des ombres, etc. — Bref, la lumière et l'ombre ont une action plus forte que la forme. La polychromie peut servir à amortir l'effet de ces variations; les contrastes de couleur ont plus d'action que les contrastes de lumière et d'ombre, et voilà pourquoi la polychromie peut mettre en valeur les proportions des formes en dépit de l'éclairage, et les rendre indépendants. Pour arriver à cet effet, les couleurs doivent être adoptées là où l'effet de lumière et d'ombre provoque une confusion d'effets. Il est clair cependant qu'il s'agit d'un effet de contraste et non de l'emploi d'une certaine couleur.

Il en est de même pour les figures sculptées se séparant de l'architecture, groupées, par exemple dans le champ d'un pinacle. Il est indifférent quel ton ils reçoivent en cette occurence. Ce ton peut seulement agir en contraste avec le restant, et non point devenir le ton local des figures. On ne peut en venir à la représentation qu'il s'agisse d'une race d'hommes bruns ou jaunes. De cette façon les proportions des formes s'expriment aussi par la couleur sans séparer celle-ci de l'ensemble, ce qui arriverait si on lui donnait la signification que prend le ton local dans la nature.

La question change quand il s'agit de sculptures isolées, celles-ci n'étant plus une partie nécessaire d'un tout séparé et coloré en lui même, et obligées de jouer dans cet ensemble un rôle déterminé. Cette fois elle se trouve en regard de la nature comme quelque chose d'isolé et de séparé. La nature produisant toujours un entourage coloré, la figure, pour rester en harmonie, ne peut point y faire une solution de continuité, mais doit aussi exister en tant qu'impression de couleur. D'autre part, comme la nature est colorée en elle-même et non pas peinte, de même la figure ne doit être colorée qu'en qualité de produit naturel, et non

point comme si la couleur faisait partie de son procédé d'expression. A cela se rattache la nécessité d'affirmer avant tout la statue comme ensemble en face de la nature, et il est nécessaire pour cela de concentrer son effet de couleur. Il s'en suit qu'il est généralement bon de donner un ton à la pierre, et de donner au bronze une patine. Toute polychromie tendant à la vérité naturelle est une brutalité.

V

La conception en relief.

Nous avons montré dans le dernier chapitre comment l'artiste, au cours de son travail qui est de créer une représentation d'image ayant un caractère d'unité à la place de la représentation compliquée à trois dimensions, en vient forcément à opposer de plus en plus strictement l'effet de la mise en œuvre plane des objets et la représentation générale de profondeur. Au cours de ce travail il arrive à avoir une représentation simple de volume, c'est à dire d'une surface qu'il répète indéfiniment vers la profondeur. Je m'explique : qu'on s'imagine deux parois de verre parallèles et entre

celles-ci une figure dont la disposition à l'égard des parois est telle que ses points extrêmes touchent ces parois. Alors la figure assume un espace ayant une mesure de profondeur égale à l'écartement de ces parois et elle décrit pour nos yeux cet espace parceque ses membres s'accomodent au dedans de cette mesure de profondeur. De cette façon la figure vue par devant au travers de la paroi s'unifie premièrement en tant qu'image plane et reconnaissable d'un objet ayant un caractère d'unité, deuxièmement son volume est enchâssé dans la mesure de profondeur uniforme du volume général. La figure vit pour ainsi dire dans une *couche de surfaces* de la même mesure de profondeur que cette figure, et chaque forme tend à s'épandre dans la surface, c'est à dire, à se rendre connaissable. Les points extrêmes, ceux qui touchent les parois de verre, représentent encore des surfaces conjuguées, même quand on supprime par la pensée ces parois.

Ce mode de représentation repose donc sur la faculté de voir les objets décomposés selon une couche de surfaces ayant ensemble une profondeur égale à celle de ces objets. Le volume total d'une image, d'après l'espèce des objets représentés, se compose de plus ou moins de sur-

faces imaginaires ainsi rangées les unes derrière les autres, lesquelles s'unissent de nouveau en apparence de mesure de profondeur ayant un caractère d'unité.

De cette façon, l'artiste arrive à ordonner les représentations de l'espace et les représentations de la forme, lesquelles se composent primitivement d'une combinaison de représentations de mouvement innombrables. Il les ordonne de façon à nous laisser une impression plane jointe à une forte provocation de représentations de profondeur que l'œil immobile parvient à accepter sans faire de mouvement d'accommodation.

Ce mode de représentation est donc la conséquence nécessaire du rapport de notre représentation des trois dimensions avec l'image visuelle ayant un caractère d'unité. Ce mode de représentation devient dès lors nécessairement la façon de voir, au point de vue artistique, de tout ce qui a trois dimensions. Il importe peu qu'il s'agisse d'une forme isolée ou d'une collectivité plus vaste, il importe peu que ce soit comme peintre ou comme sculpteur nous voulons mettre cette apparence en œuvre.*)

*) Il est intéressant de constater que dans le tableau de Rembrandt appelé la Ronde de nuit, le

Le problème — qui est la mise au jour d'une représentation générale de l'espace à l'aide de

---

bras étendu de la figure principale sort du plan du tableau tel que celui-ci existe actuellement et ceci semble contredire mon assertion. Mais des recherches récentes ont démontré que dans le temps on coupa le bas du tableau. Ainsi, l'espace général correspondant au mouvement en avant du bras a existé pour toute la largeur de l'image, en extension sur le sol et cet exemple prouve justement ce que je dis.

L'effet antiartistique, réaliste, genre tableau vivant, produit par une méprise ultérieure, a porté les gens du musée à chercher justement là, l'attrait principal du tableau, à le placer par terre, à diriger la lumière sur le tableau seul, de sorte qu'à présent le cortège semble réellement entrer dans la salle.

Par là, cet admirable tableau est rabaissé au rang d'une plaisanterie d'atelier dans le genre du Brigand de Wiertz et on a fait à Rembrandt la plus grande injure qu'on pût lui faire; car lui précisément possède un sentiment artistique d'une finesse extrême pour la mise en œuvre de l'espace, et comparable à celui des antiques, c'est lui aussi, qui avec des moyens tout nouveaux, résolut le grand problème.

Le tableau devrait, au contraire, être pendu très haut, dans un cadre d'or; ainsi l'on travaillerait autant que possible à l'encontre de l'effet désagréable actuel, produit par l'absence du morceau enlevé.

l'apparence des objets, — le problème est le même pour tous les deux. Les moyens employés fussent-ils encore si différents, leur travail est conduit par le même besoin de représentation.

Le mode artistique de représentation générale, développé de la sorte n'est autre chose que la représentation du relief telle qu'elle existe dans l'art grec.

Cette représentation de relief marque le rapport qui existe entre le mouvement en surface et le mouvement en profondeur, entre les deux dimensions et la troisième. Elle nous met, comme contemplateurs, en relation sûre avec la nature. Les lois générales de notre relation avec l'espace visible sont fixées d'abord par elle, dans l'art. C'est ainsi que se forme, dans ce mode de représentation, comme un récipient où l'artiste peut puiser et fixer la nature. Cette façon de voir est, dans tous les temps, le caractère du sentiment artistique et l'expression de ses lois immuables. Un défaut dans cette façon de sentir signifie un défaut dans notre relation artistique avec la nature, signifie une incapacité de comprendre cette relation et de la développer logiquement. C'est selon ce mode de représentation seulement, que la perception aux mille variations trouve son

centre de gravité, sa relation stable, sa clarté. Cette représentation de relief devient nécessaire pour toutes les formes artistiques, qu'il s'agisse d'un paysage ou d'une tête; partout elle ordonne la perception, elle en relie les parties et les tranquilise. Elle est la même dans tous les arts figuratifs, elle y agit de même façon, c'est à dire comme rapport et comme nécessité générale à laquelle tout se range et tout s'unifie. De même que dans les représentations à deux dimensions, toutes les directions sont mesurées et prennent une valeur fixe par leur relation avec la verticale et l'horizontale, de même toutes les mesures de profondeur ne peuvent obtenir une claire valeur qu'en apparaissant en relation avec une représentation de profondeur ayant un caractère d'unité. C'est la faculté plus ou moins grande d'ordonner toutes ces valeurs isolées selon cette représentation uniforme de profondeur, qui déterminera l'harmonie de l'effet d'image. Par là seulement, sa création obtiendra une possibilité de mesure uniforme. Plus celle-ci sera claire et sensible, plus l'impression sera une et bienfaisante. Cette unité est à proprement parler le problème de la forme dans l'art, et le degré d'unité atteint par l'œuvre

d'art détermine la valeur de celle-ci. La représentation de la nature atteint par elle seulement son caractère sacré, et le mystérieux bienfait de l'œuvre d'art dépend toujours et seulement de l'accomplissement conséquent de la conception en relief de nos impressions cubiques.*)

*) Comme nous avons montré que la forme que l'œuvre d'art fixe parmi les apparences provient d'un point de vue lointain et non proche, je voudrais prévenir une idée qui pourrait se présenter à ce propos : L'image lointaine montre tout plus petit que nature, et plusieurs pourraient trouver cela en contradiction avec la mise en œuvre artistique grandeur nature, avec l'aspect tranché et la netteté de celle-ci.

Mais la signification et la valeur de l'image lointaine n'existe que dans la façon qu'a la nature de modeler et d'unire cette image en ensemble, il ne s'agit donc ici que de cette force unificative.

D'abord la distance à laquelle les objets sont perçus nets et précis dépend de l'acuité de l'œil, et la distance dont a besoin une image lointaine, n'a en soi même rien de commun avec la netteté ou la non netteté de l'image, quoiquelle ait une influence sur la dureté ou sur la mollesse de l'apparence. D'autre part, l'échelle d'une mise en œuvre n'est pas en relation avec une représentation de distance. De fait, le rapetissement effectif de la perspective n'est pas perçu par nous *in natura*. Un homme, vu de loin, ne nous semble nullement plus petit que vu de près. Nous maintenons,

Après avoir reconnu que l'expression de notre rapport artistique général avec la nature se trouve être dans la conception en relief, et après avoir développé ce point, il est nécessaire de considérer plus attentivement le relief plastique, expression directe de ce rapport artistique général.

La représentation du relief s'appuye sur l'impression d'une image lointaine. Vue de tout près la nature ne donne pas l'idée d'un relief.

---

in natura, la sensation de la grandeur nature à d'assez grandes distances, ou plutôt elle ne prend jamais fin, la perspective n'étant en somme qu'un moyen de provocation à la représentation plastique ou spatiale, et cette dernière se représentant toujours les objets dans leur grandeur réelle, leur être corporel. L'homme doit être averti spécialement que les objets en tant qu'images diminuent de grandeur par la distance. Cela prouve l'ascendant infini de la représentation sur l'image de vision, dans la conscience. Les images sans perspective des primitifs trouvent là dedans leur explication : il fallait une conscience plus developpée pour considérer l'image de vision comme une perception en soi, séparée de son effet involontaire de représentation de la forme. D'autre part encore, ce n'est pas la vraie échelle qui provoque la représentation de grandeur nature. Nous nous rapetissons et nous nous agrandissons pour ainsi dire avec l'image, ou nous la reculons d'autant, et ainsi

Les éléments de la représentation du relief sont, comme nous avons vu, l'effet uniforme en surface de tout ce qui a deux dimensions et l'effet de mesure uniforme de profondeur, ou de mouvement uniforme vers la profondeur, produit par la troisième dimension. En produisant ces deux effets ayant leur caractère d'unité, la mise en œuvre contient ce qu'il faut à l'œil pour développer une représentation spatiale bien claire de la nature : c'est à dire une image reconnaissable de l'objet dans sa surface, et une mesure de profondeur ayant un caractère d'unité, pour le sentiment de volume.

---

la relation des choses qu'on nous représente reste la même pour la représentation. Cela dépend dans l'un cas comme dans l'autre de la façon dont le sujet est représenté. — La mise en œuvre est-elle exécutée entièrement à une échelle réduite, le sujet semble encore vu de loin, et à cause de cela, il est en soi de grandeur nature.

L'exécution est-elle très poussée, alors le sujet nous semble un sujet grandeur nature en format de miniature et nous nous rapetissons avec lui. C'est la force de provocation et non l'échelle de la chose représentée qui détermine notre représentation. C'est ainsi que la conception du relief est tous à fait indépendante de la grandeur de la chose présentée, et de bons portraits grandeur nature maintiennent une impression lointaine aussi bien que de plus petits.

De là provient, au point de vue plastique, la représentation de relief tout à fait bas jusqu'à la bosse tout à fait ronde, où la mesure commune de profondeur correspond à la mesure réelle de la profondeur de la figure. Dans tous les degrés d'espèces différentes, depuis le bas relief jusqu'au haut relief, ou plutôt jusqu'au profond relief, il s'agit tout d'abord de faire en sorte que l'effet d'unité de la surface vienne à être fortement exprimé. En d'autres mots, dès qu'une chose isolée sort de cette surface générale, elle apparait hors de la distance de notre champ visuel et est exclue du mouvement général vers la profondeur; elle s'étend à notre rencontre, séparée de l'impression générale qui va d'avant en arrière, et produit donc radicalement un effet antiartistique. Faute admise ou tolérée aujourd'hui.

Le mouvement général a son point de départ dans l'effet que produit la mesure de profondeur ayant un caractère d'unité, et demande à cause de cela une surface de fond jouant le rôle d'un arrière plan uniforme duquel les figures se détachent. C'est pour cela qu'un fond plus ou moins reculé dépend entièrement des formes posées dessus, car il doit produire un effet d'arrière plan ayant un caractère d'unité dans

la totalité de l'aspect et en rapport avec les formes posées dessus. Ce n'est pas la surface du fond du relief mais la surface *antérieure* qui doit paraître la surface *principale;* celle sur laquelle culminent ensemble les figures. Sinon le cas se représenterait de voir les figures exister au devant de la distance du champ visuel, et sembler à cause de cela appliquées sur le fond.

Quant à ce qui concerne la mesure de profondeur des objets isolés en rapport à la mesure de profondeur générale, on rencontre parfois l'erreur suivante : Si, par exemple, la mesure totale de la profondeur du relief est égale au tiers de la mesure de l'objet dans la nature, on croit que la mesure de profondeur des proportions isolées doit être, l'une parmi l'autre, d'un tiers des mesures prises dans la nature. Alors le relief figurerait un objet rond réduit au tiers dans le sens des mesures de profondeur.

Mais les explications précédentes nous ont fait connaître que les proportions des formes de la nature apparaissent dans l'image lointaine en tant que forme d'effet, et ne sont pas en correspondance avec les mesures de proportions réelles. Il y a des différences de profondeur qui s'unissent jusqu'à faire l'effet d'une seule

surface, d'autres, au contraire, parlent d'autant plus fort, à cause du contraste des formes. La forme d'existence et la forme d'effet ne sont pas les mêmes, et la représentation de relief fixe la forme d'effet, et non la forme d'existence. Elle saisit la nature suivant ses relations d'effet. C'est même là dessus que repose la possibilité qu'a le relief de se libérer de la mesure de profondeur réelle. Tout cela nous rend évident, que le relief ne doit pas être une division niaise des diamètres de la nature, mais une image des valeurs indépendante de ceux-ci, et c'est ainsi seulement qu'il obtient un sens et une possibilité d'existence.

On voit par l'exemple suivant de quelle minime importance est la mesure réelle de la profondeur d'une figure, au point de vue de l'acte visuel. Si j'enlève un relief de son fond et que je le place loin de moi, il est difficile de voir si la figure est un relief ou une figure ronde.

On pourrait croire que chaque relief plat pourrait être traité en profond-relief et inversement. Il n'en est rien. Cela dépend entièrement de l'ordonnance. Un relief plat, lequel reçoit naturellement la lumière sur la généralité de sa surface, obtiendrait, en étant traité profondement, des parties ombrées, et la question

se pose de savoir s'il les supporte, c'est à dire, s'il reste compréhensible. Cela dépend donc de la conception et de l'ordonnance. Comme dans une image, il importe également ici de savoir si tout est conçu en lumière ou non. Inversement, un profond-relief, conçu pour des effets d'ombres, peut perdre l'effet nécessaire en étant exécuté en relief plat.

Ce serait ici l'endroit d'ajouter quelques mots sur la mise en œuvre en bronze du relief.

L'effet de silhouette du bronze étant nécessaire à la clarté des choses présentées en cette matière, et cet effet étant considérablement diminué par le fond obscur, il est nécessaire de renforcer la valeur des formes intérieures, d'augmenter les contrastes des hauteurs et des dépressions. De plus, l'éclat métallique sur les hauteurs a donné l'idée de créer les formes en les faisant en quelque sorte surgir de l'ombre, comme chez Rembrandt. A cela s'ajoute que très souvent les ouvrages en bronze ne se présentent pas comme des œuvres d'art isolées, mais sont employées comme remplissage ou comme ornementation. Alors les figures sont soumises à un but ornemental et cette condition peut faire naître une contradiction avec le principe du relief. Je voudrais citer un exemple caractéristique : c'est la petite

porte de bronze jadis attribuée à Michel Ange, au Bargello de Florence. Sur les figures tenues toutes plates de cette porte surgissent des têtes toutes rondes. Mais ici les têtes jouent le rôle de boutons de métal à une porte, et, comme ils se répètent, ils forment de nouveau par leur ensemble, une surface de relief commune. Une telle liberté, qui dans ce cas était très bien comprise et justifiée, en a produit d'autres : on s'est permis une telle projection hors de la surface sans qu'aucune raison ornementale n'y conduisit, et sans que le manque de répétition n'y produisit une nouvelle unité de relief. Ainsi nacquit un errement artistique, comme par exemple celui des reliefs du socle du Persée de Benvenuto Cellini, et cet errement a depuis lors toujours trouvé des imitateurs.

La contradiction apparente et parfois même réelle entre de tels reliefs de bronze et des reliefs de pierre a mené plusieurs à une opinion erronée : ils ont pensé que chaque matière première donnait naissance à une représentation différente du relief. Alors, on est allé plus loin, et on a admis que les principes de la création artistique n'étaient qu'une conséquence nécessaire du procédé de la mise en œuvre, comme la demande telle ou telle matière première.

Ainsi on a renversé absolument l'ordre des choses. Les conditions de la matière pouvant parfois forcer l'artiste à satisfaire par des moyens différents aux conditions artistiques absolument indépendantes de la matière, on en vient à déduire les principes artistiques de la matière et on ne voit en fin de compte rien d'autre dans une œuvre d'art, qu'une mise en œuvre de la matière et son façonnage. Il faut avouer que c'est une forte confusion entre le moyen et le but.

Considérons maintenant la mise en œuvre ronde d'une figure au point de vue de la conception en relief. Cette figure doit remplir les conditions du relief sous quelque aspect qu'on la regarde; elle doit toujours s'exprimer selon les lois du relief. Cela veut dire que les différents aspects de la figure doivent présenter une image d'objet reconnaissable tout en ayant un caractère d'unité. De quelque endroit qu'on la regarde, cette figure doit provoquer la représentation d'un volume spatial ayant un caractère d'unité, et décrire ainsi un espace total donnant une image claire et une. C'est ainsi que l'état de choses purement matériel se transforme en forme où tout concorde à produire un effet visible; à l'encontre de la forme réelle et mo-

delée, ou du moulage sur nature, elle est devenue une pure forme d'apparence. Nous pouvons le mieux nous rendre compte de cette ordonnance à l'aide des deux parois de verre. La figure obtenant un caractère d'unité, parceque, de ses aspects principaux, elle compose une surface commune, elle obtient en même temps le calme et devient distinctement visible de la même façon que si elle était vue distinctement à distance. Ce qui dans la nature s'unit et se présente favorablement par l'éloignement plus grand, s'unit de nouveau dans la mise en œuvre plastique à cause de l'ordonnance de la figure, et la figure reste la même indépendamment de la distance du point de vue. La figure se présente en image plane avant le caractère d'unité, même quand le point de vue est proche. Cette façon de comprendre la figure se fait sentir dans le modelage entier de la forme de cette figure, puisque l'ordonnance totale se ramifie sans cesse jusque dans ses formes les plus fouillées.

De même que la première condition naturelle d'un bon point de vue doit être de donner une image plane claire et distincte de l'objet mis en œuvre, il est inversement vrai que la construction d'une telle figure doit, comme

conséquence naturelle, forcer le spectateur à choisir son point de vue vis à vis des surfaces ayant ce caractère d'unité. Ainsi l'ordonnance d'une figure détermine le point de vue où il faut se placer pour la voir, ou bien elle montre les différents points de vue d'après le nombre de telles surfaces d'apparence. Cela dépend naturellement de la conception de la figure. Il y en a qui n'ont que deux de ces points de vue, ce sont celles qui s'étendent dans le sens d'une simple invention de relief, il y en a qui en ont trois, quatre. Il s'agit, non point d'en présenter un nombre déterminé, mais d'indiquer avec énergie ceux qu'elle requiert. Cependant une face de la figure apparaîtra toujours comme étant celle qui rassemble toute la nature plastique de la figure en une seule impression plane ayant le caractère d'unité, à l'instar des tableaux et des reliefs. Elle donne la véritable représentation de la vue, celle qui a déterminée la représentation plastique, les autres points de vue lui sont subordonnés, étant la conséquence nécessaire de la face principale.

C'est dans l'ordonnance de la figure ronde en vue d'une telle apparence d'image, que déride le problème de la construction plastique de l'ensemble.

En exposant la marche vers l'unification des formes plastiques, nous avons pris notre point de départ dans l'apparence. Si nous changeons cette marche et si nous partons de la forme plastique, voici ce qui se produit: Toute forme plastique isolée doit s'unifier dans une forme plus grande, tout mouvement isolé doit faire partie d'un mouvement général, de façon à donner à toute la multitude des formes, la suite de surfaces la plus simple qu'on puisse imaginer. Plus il sera possible d'obtenir cette unité de surface et plus la forme s'exprimera en unité d'apparence. Si d'une part il est nécessaire d'obtenir des images claires pour les différents points de vue, d'autre part la nature de la plastique réunira et unifiera tous les aspects de la figure par le mouvement d'enveloppe totale des surfaces.

Ainsi dans les figures mûrement construites en vue d'une apparence claire, l'espace total dans lequel elles furent conçues s'exprimera clairement et sera bien sensible. Car les surfaces dans lesquelles la ronde bosse de la figure apparaît en image, forment justement un espace idéal dont le plan est une forme simple, un rectangle plus ou moins profond. Dans le cas contraire la figure donne de moins en moins

une apparence d'image claire et nous cherchons à exprimer tous les points de vue par le point de vue suivant, parcequ'elle ne nous semble jamais circonscrite, et nous errons autour de la figure, sans jamais, nous semble-t-il, pouvoir nous emparer d'elle par une vue nette. La présentation artistique n'a point, dans ce cas, fait avancer d'un pas, car la plastique n'a pas résolu son problème. Elle ne peut, en effet, laisser le spectateur inquiet dans un état transitoire vis à vis d'une impression de la nature cubique, c'est à dire à trois dimensions, état pendant lequel le spectateur s'efforce de se construire une représentation de la vue claire et nette. La plastique doit au contraire lui donner cette représentation de la vue et doit enlever à la troisième dimension ce qu'elle a d'agaçant. Tant qu'une figure plastique produit encore avant tout l'impression cubique, elle n'est encore que dans l'état embryonnaire. C'est seulement quand elle donnera une impression de surface en dépit de ses trois dimensions, qu'elle obtiendra en forme artistique, c'est à dire qu'elle obtiendra une importance pour la représentation de la vue.

Il y a deux façons d'obtenir que l'objet s'exprime clairement. En plein air d'abord, par une

délimitation bien expressive des contours, par la silhouette. Cela est nécessaire partout où la plastique doit produire son effet à de longues distances. Car dans ces conditions, la ramification intérieure des formes disparaît. La silhouette bien claire est l'image d'objet reconnaissable à plus longue portée. Elle est, de plus, indispensable au bronze, parceque dans cette matière la forme intérieure s'exprime trop faiblement à cause de la couleur foncée. C'est la nécessité d'un effet lointain qui a poussé les Grecs à employer une claire silhouette pour expliquer l'objet mis en œuvre.

Dans les endroits fermés, où le point de vue est plus proche, le problème change car c'est la *forme intérieure* qui peut y caractériser l'objet. A cause de la distance moins grande, notre champ visuel se réduit, et, comme celui-ci est moins distinct vers ses bords, et comme de plus l'image augmente de netteté vers son centre, il faudra que ce qui caractérise l'objet ne soit pas au bord, mais vers le milieu du champ visuel.

Pour exprimer la forme au moyen d'une silhouette, et pour que celle-ci soit claire, il faut un point de vue lointain, d'où nous puissions embrasser facilement son ensemble d'un regard.

Mais comme de près la figure occupe tout le champ visuel ou même le dépasse, nous ne pouvons pas utiliser le renseignement que nous donne la délimitation de la figure, au contraire, nous devons pouvoir nous en passer. — Ces considérations ont conduit à tranquilliser autant que possible cette délimitation, à lui faire envelopper une masse totale et à séparer ainsi la figure du fond, avec le plus d'unité possible. Nous voyons donc qu'une figure demande un point de vue rapproché, quand sa silhouette est devenue une limitation unifiée et tranquille contre le fond.

Cette façon de comprendre la forme s'est spécialement développée pendant la Renaissance, car elle est nécessaire à la sculpture d'intérieur. Qu'on se remémore les figures compactes de Michel-Ange.

Pour les bronzes dans lesquels les formes intérieures ne peuvent jamais s'exprimer clairement, au point de pouvoir se passer de la silhouette, l'instinct artistique pousse à réduire l'échelle jusqu'au point où la silhouette reste clairement dans le champ visuel. Le bronze en tant qu'image à silhouette demande un point de vue plus rapproché, une échelle plus réduite qu'une figure en marbre d'une limitation plus enveloppée.

L'essence de la conception du relief consiste à façonner un corps à trois dimensions de façon à lui faire produire une impression visuelle ayant un caractère d'unité. Elle entrera donc en vigueur, chaque fois qu'il s'agira de la formation artistique d'un objet cubique. Avant tout en architecture, en faisant des meubles, etc. Il s'agit toujours de nous donner un sentiment net de la surface extérieure, et de nous faire lire toutes les formes secondaires d'avant en arrière. Le temple grec par exemple forme une masse spatiale fermée, les colonnes sont assez rapprochées pour faire l'effet d'une première tranche ininterrompue. Nous ne percevons pas un corps spatial devant lequel des colonnes viennent à notre rencontre, au contraire elles font partie du corps, et le mouvement général vers la profondeur les traverse d'avant en arrière.

De même, le style roman conçoit le relief de façon conséquente et personnelle. Il admet que chaque ouverture est une solution dans les tranches spatiales rangées les unes derrière les autres, et le profil des ouvertures lui sert de moyen d'expression pour cela.

A travers toutes les différences de style que nous montre l'architecture, son problème reste

d'unir les formes pour produire des effets de relief. Par là seulement le bâtiment obtient son unité artistique, si nous considérons un bâtiment comme étant un organisme composé des formes d'un style, il faut avant tout qu'il devienne comme une autre production de la nature, dont la forme n'obtient l'unité artistique que par la conception en relief.

Je me contente ici de ces courtes explications, qui doivent seulement faire pressentir que l'art de l'architecture a la même contexture intérieure que la plastique et la peinture.

VI.

La forme, expression de la vie fonctionnelle.

Dans les chapitres précédents, nous avons présenté l'apparence comme expression de notre représentation spatiale.

Nous nous sommes basés sur la faculté humaine de pouvoir lire, dans l'image optique, les propriétés spatiales de la nature. Nous appelons tout uniment cet acte, voir, comme nous disons que l'enfant sait lire, quand à la vue des lettres, il substitue à celles-ci le mot vivant. La mise en œuvre artistique se construit

alors dans le sens d'une apparence qui fut reconnu pour être la plus lisible de toutes, elle ordonne le contenu de l'espace dans ce but. La première notion que nous extrayons de la vue de l'apparence, c'est celle de l'espace et de la forme; j'ai traité de la représentation de l'espace et de la forme en premier lieu, parce-qu'elle est plus élémentaire et plus nécessaire.

Les représentations qui ont trait à la forme elle-même, en tant que nous considérons celle-ci comme étant l'effet d'une cause, sont des représentations d'un second ordre, pour les arts figuratifs. Ce sont d'abord des représentations de la matière, pour autant que celle-ci nécessite la forme. La forme devient alors l'expression de la structure, c'est à dire des formes situées sur la surface, ce qui est le cas pour tout organisme en mouvement ou en repos. Ensuite viennent les représentations du motif, c'est à dire d'une action ou d'un fait comme cause, c'est à dire, considéré pour autant qu'ils provoquent un changement de la forme ou un mouvement de celle-ci. Toutes les deux sont les représentations de la forme comme expression et résultat de conditions soit durables soit momentanées. Nous admettons cette apparence comme étant produite par un mouvement de l'âme, ce

qui a toujours lieu quand nous voyons une action, soit que nous la considérions comme étant une fonction mécanique ou comme étant nécessitée par les conditions de la matière ou de l'organisme : ainsi nous lui prêtons un passé et un futur, c'est à dire une *action continue.*

Ce passé et ce futur, une fois éveillés dans la représentation, prennent pour ainsi dire corps avec l'apparence, et les représentations se constituent selon que tel ou tel facteur se trouve en elle.

Il n'est pas nécessaire d'insister sur la nécessité de reproduire la forme selon les conditions de sa matière; mais la forme, expression d'une action ou d'un fait, demande une explication plus détaillée.

En même temps que la perception, surgit en nous la représentation de l'action qui a précédé et occasionné celle-ci; nous ressentons celle-ci parceque nous faisons en quelque sorte intérieurement la même action, et parceque sous l'apparence extérieure, nous glissons cette action intérieure pour en faire ainsi la cause de celle-ci. De même que l'enfant apprend à comprendre la mimique du rire et du pleurer en accomplissant aussi cette mimique, (car il ressent le motif intérieur de la gêne ou du bien être qui

déterminent ces mouvements musculaires,) de même nous apprenons à connaître toute mimique, tout mouvement chez les autres, et ceux-ci nous deviennent une expression compréhensible pour le processus intérieur, un langage.

Cette transposition va jusqu'à rencontrer des phénomènes nouveaux et bien plus lointains. Immédiatement nous animons ceux-ci et nous les expliquons à l'aide du sentiment corporel qui accompagne chez nous une mimique analogue. Ainsi nous amassons un ensemble de caractères distinctifs de faits, de correspondances d'états intérieurs, qui sont comme un capital que nous acquérons. La netteté de ces caractères fonctionnels fera leur valeur de véhicule pour ce sentiment de la vie générale, pour la sympathie entre l'homme et le monde extérieur. Si nous étendons cette façon de voir sur le corps entier, il est naturel qu'elle animera tout ce qu'elle touchera et qu'elle contribuera à déterminer les formes. C'est ainsi que nous appelons simplement la vie de la nature, ce qui serait plutôt sa vivification par la représentation. Nous devons ici prendre l'expression des caractères fonctionnels dans son sens le plus large, c'est à dire non seulement pour l'action momentanée, mais aussi

pour le repos. Aussi longtemps que la forme n'exprime pas la fonction, elle n'exprime aucune relation directe avec le sentiment corporel.

Mais la nature n'a pas toujours la mimique vivante qui seule est capable de provoquer en nous une émotion parallèle à son expression; d'autre part, notre représentation puise cette compréhension de la mimique dans la totalité des documents de l'expérience unie au sentiment corporel direct, à peu près comme le font les comédiens : l'artiste ne s'astreindra donc point à suivre servilement tout phénomène précis de la nature, mais il développera ce langage autant que sa force subjective propre le lui permettra, et dans son œuvre, il fera prédominer ce qu'exige notre représentation générale de la nature plutôt que l'effet précis d'un cas particulier

Il va de soi que cette force vivificatrice de notre représentation ne se rapporte pas seulement aux êtres vivants, mais s'étend à toute la nature. Cette force met tout en rapport avec nous, et ainsi nous imposons à la nature notre sentiment corporel.

Les caractères fonctionnels tels qu'ils s'impriment dans notre représentation ont encore une autre importance d'une portée plus étendue.

Une main aux longs doigts, aux tendons visibles, rappelle si vivement en plein repos l'image d'une main qui s'étend pour agripper, que cette main exprime pour nous, en elle-même, la tendance à saisir et le sentiment corporel qui s'y rapporte. Elle porte pour ainsi dire à l'état latent l'empreinte d'une certaine activité. Des muscles maxillaires inférieurs fortement développés produisent une impression de force et d'énergie, parceque nous serrons fortement les mâchoires dans un violent effort volontaire, et nous tendons les muscles correspondants et les faisons saillir. Comme ils produisent dans cet état un effet caractéristique, nous nous souvenons de cet état de la volonté en voyant des mâchoires fortes en elles-mêmes, et nous ressentons, à leur vue, l'expression de la force.

Les muscles du front se contractant dans la colère ou l'effort, et ce gonflement contracté étant considéré par nous comme l'expression de la colère ou de l'effort, un front, où le gonflement sera permanent et occasionné par la charpente osseuse, nous produira cependant l'expression du développement de force.

De cette façon, certaines formes arrivent à exprimer des phénomènes intérieurs quoiqu'elles ne soyent pas conçues en mouvement; mais

elles rappellent des formes en mouvement. Tout au long de cette façon de traduire, l'artiste arrive à fixer des types de formes et à les mettre en œuvre, lesquels ont une expression définie et lesquels éveillent chez les spectateurs des impressions corporelles et sentimentales définies. Enfin en rassemblant et en retenant toutes les formes qui expriment une même fonction, nous formons des types de corps entiers.

Evidemment ceci marque notre rapport réceptif avec la nature, aussi bien que notre puissance productive et artistique. Parceque la même contraction ou la même détente se retrouvent dans toute l'expression d'un corps, nous ressentons dans ce dernier une unité typique.

Il est indifférent que ce type soit créé par l'artiste ou trouvé dans la nature; dans les deux cas, il existe pour nous.

Après que nous avons ainsi reconnu les nécessités auxquelles est soumise la production des unités typiques dans notre représentation, remarquons que l'expression est parfois loin de concorder, dans un cas donné de la nature, avec l'état intérieur véritable. Le gaillard aux fortes mâchoires peut être un homme faible,

la main nerveuse aux longs doigts peut être raide et inhabile à saisir. L'expression de la forme, son langage à l'imagination ne se préoccupe pas du rapport occasionel véritable qui existe chaque fois entre la forme et le contenu, ils n'en dépendent pas de nouveau à chaque phénomène. Le son touchant d'une voix a un effet touchant, même quand je sais que le propriétaire de la voix n'est pas ému.

Il faut cependant remarquer que la force de cette traduction des formes par l'imagination a un développement fort varié suivant les personnes et suivant les époques. L'observation scientifique, celle des rapports existants dans chaque cas particulier peuvent prendre une place tellement prépondérante dans notre intérêt, que la faculté de transporter instinctivement les expériences d'impressions directes peut diminuer peu à peu et s'engourdir.

Devant cet intérêt manifesté pour l'état positif des choses, devant ce recensement de choses prouvables, le travail involontaire de la représentation ne sent plus sa légitimité et n'ose plus se produire. Alors le sens de l'expression de la nature s'atrophie, et avec lui, disparaît le document artistique.

Nous avons donc vu comment notre repré-

sentation accompagne les changements de la nature selon leur expression fonctionelle, mais nous avons aussi vu comment l'aspect des choses inertes, immuables, contient la provocation des représentations d'action déterminées, et de quelle façon cet aspect peut devenir la forme d'expression permanente de certaines qualités. C'est ainsi que s'abolit pour ainsi dire la différence entre la nature en mouvement et celle au repos. Dans les deux cas on considère la forme comme l'expression d'un acte, et sa vie consiste à provoquer une représentation d'acte. Ainsi nous comprenons pourquoi, dans les arts figuratifs, nous ne sentons nullement la nécessité de voir l'accomplissement final d'un mouvement, tel qu'il s'accomplit dans la nature. Ce phénomène ne contient d'autre fait que l'expressibilité de la nature au repos. La vie d'une main au repos est comprise de la même façon que celle d'une main en action. Le processus intérieur de notre représentation s'accomplit de même façon dans les deux cas. La main agissante offre seulement une expression plus puissante de certaines représentations fonctionnelles que la main au repos; dans cette dernière, celles-ci sont en quelque sorte aux aguets afin de pouvoir se confirmer. Sur ceci se greffe la représentation

des formes exprimant l'action. La forme au repos rend déjà reconnaissable son genre d'activité fonctionnelle. Le corps organique est considéré comme étant un composé de formes portant l'empreinte de possibilités fonctionnelles déterminées. Le sentiment artistique de la vie organique consiste à pouvoir se représenter toutes les formes dans leur activité; l'unité organique consiste à imaginer ces formes de telle sorte que nous puissions leur prêter notre sentiment corporel.

En prenant pour exemple la représentation d'un chien courant de toutes ses forces, nous pouvons prouver combien il s'agit, dans la mise en œuvre d'une chose en mouvement, de fixer surtout ce qui provoque la représentation adéquate, et non de donner servilement l'image exacte d'une perception momentanée. Les jambes en mouvement sont perçues dans la réalité, comme des lignes ou des ombres en motion rapide. Nous ne pouvons nullement reconnaître la forme des jambes, cependant que le corps et la tête conservent une forme distincte. Si la mise en œuvre artistique s'appuyait sur la reproduction d'un ou de plusieurs moments du mouvement, nous metterions toujours des lignes confuses à la place des jambes. Mais il apparait

ici que nous mettons en œuvre la *représentation,* et non la *perception.* La représentation tient à l'image de la jambe du chien au repos et la porte seulement dans la position que nous perçevons dans la course, et elle se crée une image nette qui fixe le chien dans toutes ses parties, et en même temps son acte de courir. Nos perceptions de mouvement sont donc d'abord mises en rapport avec l'image que notre représentation a conservé de l'objet, et nous refondons la nouvelle représentation du corps en mouvement en un corps au repos dans la pose du mouvement. Cela est tout autre chose que l'image d'un ou de plusieurs moments unis ensemble, tels que nous les procure l'appareil photographique qui donne les images de la perception momentanée. Une roue en pleine course montre dans la perception, un giroiement confus de rayons. La mise en œuvre donnera, malgré cela, la clarté de l'image de la roue au repos telle qu'elle vit dans notre représentation. Cette image est donc plus forte que l'image fuyante de la roue en mouvement. Nous fixons la première, qui nous semble la plus importante pour la représentation, et nous sacrifions l'image perçue parcequ'elle est peu nette et parcequ'elle dissout la forme. L'image

perçue fuyante nous suffira dans une illustration, elle nous choquera dans un tableau. Le tact de l'artiste doit décider chaque fois jusqu'à quel point il pourra substituer des images fuyantes de perception à des représentations nettes de la forme.

C'est ainsi qu'il faut expliquer la possibilité de rendre en sculpture un mouvement rapide, alors que la forme y est toujours donnée distinctement. L'œuvre plastique ne correspond pas à l'image que nous donne une seule perception isolée, mais bien à une image de représentation qui s'assimile les caractères précis provoquant par leur ensemble la représentation de mouvement. Nous ne sommes pas des appareils instantanés se déclenchant devant la nature, mais des êtres qui combinent leur représentation, en les employant seulement dans ce but et en y entrelaçant leurs perceptions isolées.

Ce que nous venons de dire rend bien compréhensible la façon dont les représentations fonctionnelles rendent la nature animée et inanimée, pour notre compréhension, des corps vivants et agissants, comment cette vie s'exprime dans l'apparence par les caractères fonctionnels.

De même que nous aurions auparavant con-

sidéré l'apparence comme expression de la représentation spatiale, en traitant ainsi des qualités de l'apparence en tant que valeur spatiale, ainsi nous avons traité maintenant de l'apparence comme étant simplement l'expression de la vie fonctionnelle; et ce faisant, nous pouvions parler de valeurs fonctionnelles de l'apparence.

Dans l'apparence considérée comme valeur spatiale, nous avons reconnu que là se trouvait son expression la plus élémentaire et la plus nécessaire; nous avons découvert que la valeur fonctionnelle était une expression se rapportant seulement à cette apparence quand celle-ci possède sa valeur spatiale. Il ne peut donc être question de former l'apparence selon ses caractères fonctionnels, qu'en donnant à celle-ci, simultanément, une valeur spatiale.

Il s'agit donc, pour œuvrer dans le sens d'art complet et véritable, de former l'apparence dans les deux sens à la fois, ou, pour mieux dire encore, de rendre en unité spatiale l'unité des valeurs fonctionnelles. Ceci a une grande portée pour les arts figuratifs, car le sentiment de la vie exprimée par un caractère fonctionnel peut séduire l'artiste au point de le mettre en œuvre, et ce caractère, bien qu'absolument vrai au

point de vue du geste expressif, n'a peut-être pas été élaboré au point de vue de l'unité générale de l'expression spatiale. L'artiste s'imagine agir lui-même et se demande, ferais-je un tel mouvement dans tel cas? Il ne se demande pas, quel effet produit sur le spectateur un mouvement dont la représentation est acquise de la sorte. Il ne se représente donc pas l'action comme étant vue, mais comme étant agie, comme expression seulement, mais non comme impression.

Mais cette impression est déterminée concuremment à d'autres moments, nous avons vu cela précédemment, et voilà pourquoi l'effet artistique proprement dit ne commence qu'après que la représentation d'expression du geste ait été clarifiée par les nécessités de l'impression à produire. Au cours de cette opération, on verra qu'une quantité de gestes d'expression sont nettement impossibles à employer parce-qu'ils sont méconnaissables dans l'impression qu'ils font. D'autres doivent être transformés pour répondre aux exigences de la conception en relief. La brutalité du réalisme consiste dans l'inaccomplissement de cette métamorphose au point de vue artistique, car on n'a pensé qu'à la vérité du geste expressif. Il y a tant de

choses qui surgissent sous couleur de nouveauté et d'originalité et dont l'effet n'est produit que par l'absence de cette élaboration artistique.

Ainsi depuis Canova il s'est produit une espèce de réunion de l'architecture et de la plastique qui demande un supplément d'explication. Canova commença à composer des monuments funéraires en appliquant une architecture de bas relief sur un mur, devant laquelle il plaça des personnages en ronde bosse qui sont représentés en action vis-à-vis de cette architecture, puisqu'ils entrent dans l'intérieur du monument funéraire. La représentation initiale est donc une représentation d'image, et elle ne peut être représentée avec unité qu'en bas relief. La surface d'unité devrait se trouver devant, même si les figures sont traitées de façon à devenir rondes, comme par exemple dans les figures des frontons etc. et l'architecture devrait faire partie de l'ordonnance totale du bas relief. L'ensemble devrait ensuite, si possible, recevoir un encadrement architectural, afin que le relief donnât une sensation de profondeur et ne semblât pas appliqué sur le mur. Ainsi comprise, la représentation aurait obtenu une expression artistique convenable, mais de plus elle n'aurait rien eu de neuf comme genre. Mais comme

Canova a tout à fait séparé l'architecture des figures, celle-ci produit un effet monumental à part devant lequel les figures semblent placées sans appartenir à l'impression spatiale de celui-ci. Les figures appartiennent plus au public qu'au monument; elles en ont monté les marches. Le seul lieu existant entre l'architecture et les figures se trouve être l'action de pénétrer dans le monument. Cette action réelle n'est donc pas composée comme une chose vue, mais elle s'accomplit directement, ces statues sont des gens pétrifiés.

Ce réalisme s'est étalé de plus en plus le long des monuments modernes. Qu'on se rappelle tous les monuments sur les marches desquels des personnes de pierre ou de bronze s'accroupissent au hazard écrivent un nom sur le monument ou le couronnement etc. Ces ajoutes forment une transition vers le spectateur, vers la réalité, est cette limite et tout à fait arbitraire. On pourrait tout aussi bien adjoindre au monument quelques spectateurs en pierre. Ce qui est neuf dans ces conceptions, c'est une brutalité artistique qui trouve sa place dans la catégorie des figures de cire et des panoramas.

La relation entre l'architecture et la plastique ne peut être que de nature architectonique. Ou

bien la plastique assume le rôle de remplir des espaces, de couronner des ordonnances et devient ainsi une partie de cette architecture, ou bien l'architecture devient une simple aide subordonnée à la sculpture et devient socle etc. Mais nous ne pouvons pas opposer l'architecture et la plastique comme formant les deux parties d'une action, d'un fait qui s'accomplit devant nous. Dans ce cas, la représentation totale, c'est à dire l'espace ayant le caractère d'unité dont font partie et les figures et l'architecture, doit devenir le but de la mise en œuvre, et voilà parfaitement une représentation d'image, que nous ne pouvons traduire plastiquement que par un bas relief.

Nous connaissons un errement qui conduit à un autre effet de réalisme, c'est celui du groupe du Taureau Farnèse à Naples. La aussi, c'est l'action seulement qui tient ensemble les parties plastiques, alors que ce devrait être une unité spatiale fermée ; c'est le bas relief qui aurait dû être la forme artistique convenant à l'idée première. Dans le groupe rond, l'air qui circule entre les personnages n'est plus transformé en un espace idéal, mais devient de l'air véritable touchant des figures dispersées, il en fait aussi des gens pétrifiés ou des tableaux vivants. — Un groupe, au sens artis-

tique du mot, ne dépend pas de la relation des personnages motivée par une action, mais il doit être une continuité de l'apparence qui maintient ses droits d'unité spatiale idéale vis à vis de l'espace et de l'air réels.

Si nous avons dû souvent voir, à notre époque, des représentations d'un évènement barbarement réalisée en plastique ronde, alors qu'elles trouvent leur expression naturelle dans le bas relief, cela dépend en partie de c e qu'on a enlevé presque totalement au relief toutes les occasions de se produire.

Rappelons nous les nombreux monuments s'appuyant aux murs d'église ou d'autres édifices, aux temples et aux arcs de triomphe, et nous verrons combien cette plastique a plus de ressources que la plastique ronde isolée. Aujourd'hui cette branche de l'art plastique a presque disparu, et sous le nom de plastique, le contemporain s'imagine seulement des figures rondes, mises au milieu d'une place publique. Ces malheureux monuments constituent presque la seule occasion où le sculpteur peut donner cours à son imagination et, dans le cas où il ne peut pas sacrifier son idée, il en vient à une forme impossible au point de vue artistique. Cet état de choses est dû à ce que

la forme artistique à employer est d'ordinaire prescrite par une réunion de profanes, alors que le choix de la forme sous laquelle se montrera son œuvre est justement le plus important ouvrage de l'artiste. Voilà une situation incroyable. Que dirait-on, si on imposait une seule forme à un poète ou à un musicien, et si on se bornait à lui permettre d'insérer ce qu'on appelle des motifs, dans les scènes imposées. — Combien de monuments d'aujourd'hui montrent une indicible pauvreté, une éternelle monotonie, à cause de cela. Si on plaçait les unes à côté des autres la quantité des statues qui ont vu le jour en Europe pendant ces vingt dernières années, — quelle masse de plastique s'exténuant à donner quelque chose de nouveau et qui se tord impuissante et malheureuse sous la malédiction de la plastique ronde isolée, parceque n'importe quelle relation avec l'architecture, avec une situation, lui est défendue, et qu'elle est éxilée dans la solitude. — C'est là un véritable travail de forçat.

Ce qui apporte une nouvelle vie à l'art et ce qui le rend toujours joyeux, c'est la situation nouvelle. A développer une situation naturelle selon la forme d'art qui lui revient, on est toujours conduit à du nouveau, au dedans des

lois artistiques. Si ce nœud naturel manque, alors on cherche le neuf dans de soi-disants nouvelles lois artistiques, et deux fois deux devient cinq.

Mais comment voulez-vous qu'il soit question de varier la situation quand la plastique n'existe que comme figures rondes dans le vide, au milieu d'une place publique, justement là où elle ne devrait jamais se trouver, car tous les points de vue y ont la même valeur, il n'y a point de devant ni de derrière, les circonstances y travaillent de toutes leurs forces à l'encontre de l'effet d'image que doit produire la plastique ; le spectateur erre autour de la statue et doit en avaler quatre aspects, ce que peu d'entre celles-ci supportent et ce qui ne peut être une jouissance que s'il s'agit de figures nues.

Où faut-il chercher ce préjugé concernant le milieu d'une place publique ? Derechef dans la représentation incomplète qui fait d'une place quelque chose d'organique et greffe là dessus un sentiment de symetrie organique. Elle en fait une chose existante en elle même, au lieu de se la représenter telle qu'on la voit, c'est à dire comme une chose ayant sa justification artistique uniquement au point de vue du spectateur et qui doit être traité selon ce point de vue.

Il existe une façon de concevoir la nature qui fait qu'on ne voit la vérité que dans la forme exprimant la fonction. Elle mêne à la notion fausse de l'exactitude, qui joue aujourd'hui un si grand rôle dans l'art.

Après tout ce qui a été dit, il est facilement compréhensible que cette exactitude de l'imitation n'a aucun rapport avec l'exécution artistique de l'œuvre, mais seulement avec la nature en tant qu'objet.

A cause de cela, jamais l'art n'a commencé par l'observation de cette exactitude, mais bien par la reproduction de la forme en tant que valeur spatiale, et c'est peu à peu que la forme en tant que valeur d'expression s'est développée et s'est pour ainsi dire greffée intimement sur l'autre. Tous les états intermédiaires de son développement apparaissent donc seulement comme un facteur dont l'importance croit peu à peu, au dedans du travail pour la mise en œuvre artistique. Cette exactitude n'entre pas en compte quand elle est isolée et déduite du travail de formation artistique, elle n'a pas de valeur par elle même, mais seulement quand elle renseigne exactement la forme d'effet. Si cependant nous voulons retourner les phases de ce développement, et si nous désirons avant

tout l'exactitude des formes en tant que valeur fonctionnelle avant de laisser s'opérer l'organisation artistique de l'œuvre, alors nous cultivons en nous une conception de la nature et une façon de nous représenter les choses qui, prise en elle même et isolement, n'est d'aucun usage dans le travail d'élaboration artistique, parceque le point de vue artistique n'a pas eu son influence dès le début de l'œuvre. L'éducation artistique fait presque toujours fausse route de cette façon, et cela explique pourquoi les artistes se plaignent si souvent de devoir d'abord oublier ce qu'ils ont acquis à l'académie, pour pouvoir se livrer au travail artistique.

La façon de voir l'apparence en la décomposant en valeur spatiale et en valeur fonctionnelle illumine également notre façon de comprendre la composition architecturale.

Le rapport que nous avons avec l'espace trouve son expression directe dans l'architecture; elle substitue à notre représentation d'un mouvement possible dans l'espace, un sentiment spatial défini, et elle sectionne un espace de telle façon que l'œil, qui d'ordinaire doit accomplir un travail d'orientation vis à vis de la nature, se trouve libéré de ce travail. Comme dans la formation d'une œuvre plastique, on

éveille ici des représentations de mouvement qui devront prendre une unité d'effet par l'impression visuelle. L'espace lui-même passe de la forme d'existence à la forme d'effet pour l'œil.

D'autre part, les représentations fonctionnelles, celle de porter par exemple, qu'expriment la réunion des membres d'architecture qui supportent et ceux qui sont couchés dessus, font ressentir l'impression d'une chose agissante et par là cette représentation devient vivante. Ces représentations fonctionnelles sont reliées à certaines exigences en vue de l'effet, et elles n'acquièrent une valeur déterminée des proportions que dans la relation totale des effets dont la réunion forme l'image spatiale. Ici pas plus que dans les arts dont nous parlâmes précédemment, la représentation fonctionnelle ne suffit à produire une forme d'art ; ils ne donnent qu'un document à mettre en œuvre. L'activité artistique proprement dite, c'est à dire ordonnatrice de l'espace est également indépendante des représentations fonctionnelles, tandis qu'inversement la représentation fonctionnelle pourra très bien se développer, comme valeur spatiale, en des formes déterminées pour devenir alors forme architecturale, comme, par exemple, la colonne, la corniche, etc.

Quand nous comparons, après tout ce qui a été dit, le temps passé et le nôtre, il nous faudra reconnaître comme fait indubitable, que la logique des représentations visibles était bien plus hautement développée qu'à présent, et c'est là dessus que se base la supériorité des temps passés dans les arts figuratifs.

Aux époques où l'art se développe sans entraves, le besoin de représentation, qui est naturel à l'homme, suit la loi de notre organisation, et l'artiste ne prend conscience de cette loi que parcequ'il trouve évident d'être logique et de donner une expression à son penchant naturel; les premisses spirituelles qui déterminent sa façon de penser sont les lois naturelles de l'art. Entre la représentation et la mise en œuvre n'existent pas encore un abîme. — Il perçoit à l'aide de la représentation et au profit de celle-ci et une perception venant d'un autre point de vue lui est inconnue. Comme dans l'enfance, les perceptions deviennent immédiatement une représentation. D'autres époques sont antiartistiques; des intérêts et des points de vue faux induisent le penchant naturel en erreur et le mènent hors de la voie. Rendons-nous bien compte que la représentation artistique n'est, en somme, que le déve-

loppement naturel du travail de représentation que chaque enfant accomplit dans sa première enfance, et si nous considérons que c'est précisément dans l'enfance que la fantaisie et la vie des yeux sont de beaucoup plus intenses que plus tard, on comprendra quel brusque arrêt coupe ce travail de représentation à l'entrée de l'enfant dans l'école. Le temps précieux de la jeunesse est employé à des travaux et à des disciplines ennemies de l'art, et c'est seulement quand il est devenu homme fait, que l'artiste peut de nouveau penser aux forces et au travail qui lui étaient auparavant une possession vivante et spontanée, un plaisir évident. Combien ont su garder, après cela, cette tendance naturelle à l'expression ? La plupart n'ont conservé que l'instrument, et ils ne savent plus à quoi l'employer. Quels sentiers perdus ne court point la volonté, alors que l'instinct naturel devrait nous guider.

Si l'on veut délivrer l'art de ces influences néfastes, et si on ne veut pas qu'il devienne le jouet des influences accidentelles, il n'y a plus d'autre moyen que de rendre consciente la tendance naturelle de l'instinct artistique.

La façon de considérer l'œuvre d'art au point de vue historique a conduit à mettre de plus

en plus au premier plan les différences et les variations des expressions d'art ; elle traite l'art comme étant une émanation des différents individus en tant que personnalités, ou bien elle en fait le résultat de milieux chronologiques ou nationaux. Cela donne naissance à la fausse conception suivante : on s'imagine qu'il s'agit surtout, en art, de provoquer la relation personnelle, c'est à dire la partie non artistique de l'homme, et par là nous perdons tout étalon pour l'art en lui-même. Les points d'un intérêt secondaire deviennent la principale chose, et il n'est plus tenu nul compte du contenu technique artistique, lequel suit ses lois intérieures en dépit de tous les changements qu'apportent les temps. Cela me fait l'effet d'un jardinier qui ferait croître des plantes sous des cloches de verre de formes variées, et qui arriverait ainsi à donner à tous ses petits buissons des formes différentes. Après viendraient des gens qui s'occuperaient de ces formes différentes et oublieraient totalement, à cause de ces différences superficielles, qu'il s'agit avant tout de plantes avec leur force vitale intérieure et avec leurs lois naturelles propres, et que la connaissance de la plante seule serait déterminante pour sa valeur, pourrait donner des

éclaircissements pour savoir si ce qui croit sous la cloche est la vraie plante ou non. — Ainsi voyons nous, dans les temps artistiques, tous les artistes animés du même désir de purifier de plus en plus la forme au point de vue du contenu vital, et de créer une image de plus en plus objective et de plus en plus large de la nature. La personnalité ne joue un rôle que pour autant qu'elle est de nature artistique objective et qu'elle s'exprime selon une loi artistique générale. Cela signifie que toute façon individuelle de comprendre la nature, laquelle amène à l'art une nouvelle quantité de nature, ne peut avoir de valeur artistique que si elle y voit l'expression de la norme, une nouvelle variation du thème fondamental.

L'arbitraire subjectif, le faire dénommé spirituel, le caprice personnel sont toujours les symptômes d'un art ayant perdu sa partie vitale, naturelle et saine.

Si l'on veut après cela parler d'une mission de l'art, elle ne peut être autre que de remettre toujours en évidence et de rendre sensible, malgré toutes les maladies des temps, la relation saine et normale entre notre représentation et nos fonctions sensorielles.

VII

La sculpture en pierre.

On peut aisément s'imaginer que la matière qui sert à l'artiste a une grande influence sur la méthode du travail, et on comprendra qu'il n'est pas sans importance de savoir si le progrès du travail suit une marche analogue à celle de la représentation, ou s'il contrecarre cette marche. Car s'il en était ainsi, le travail mécanique mênerait ailleurs que la représentation, cet obstacle devrait être vaincu, sinon la tendance naturelle de la représentation en souffrirait et dégénèrerait sous l'influence du procédé de la mise en œuvre.

La matière se présente-t-elle de façon à laisser l'artiste progresser dans sa mise en œuvre selon le désir de la représentation, et la matière offre-t-elle des conditions concordant avec celles du développement de notre représentation, alors l'influence du procédé de la mise en œuvre est salutaire et pousse à une représentation ayant le caractère d'unité, elle se fortifie et retourne naturellement, à chaque instant, aux problèmes artistiques élémentaires.

La sculpture directe de la pierre me semble être un tel procédé de la mise en œuvre, et il

me semble tout indiqué d'en parler plus longuement, à cause de cela.

La plastique est issue, indubitablement, du dessin, celui-ci ayant conduit au relief, par l'incision. Nous devons la considérer comme étant l'acte d'animer des surfaces ; même dans la première plastique en ronde-bosse, elle circonscrit une espace uniforme. C'est ainsi que les anciens Egyptiens ont sculpté des figures accroupies dans des simples cubes de pierre ; les pans de pierre ont subsisté entièrement, mais sont devenus les membres d'une figure accroupie. De même qu'à une certaine distance nous pouvons prendre un cube de pierre pour un homme accroupi, ainsi le cube s'est vraiment transformé en une figure. La pierre perd de sa matérialité dans la représentation, mais survit secrètement comme forme générale de la figure. L'œil ressent cette unité de volume, comme il percoit l'unité de la surface visuelle dans l'image. Et comme l'imagination a fait naître une figure du simple cube de pierre, ainsi la figure reporte le spectateur au sentiment visuel le plus simple. Pour des images plastiques de ce genre, on a d'abord équarri la pierre selon une forme générale simple, et on a ensuite modifié cette forme selon l'image à donner.

L'architecture créant des corps géometriques simples pour en faire des parties de son ordonnance, et certains d'entre ceux-ci ayant été animés par la sculpture, la marche de la mise en œuvre expliquée plus haut a produit beaucoup de créations plastiques dont la forme générale primitive a dû être respectée par la sculpture, et qui ont, à cause de cela, été taillées en premier lieu. Une telle sculpture n'a pas uniquement une importance subordonnée à l'architecture, mais elle possède au point de vue purement sculptural une importance chronologique considérable. La représentation plastique reste liée à une unité spatiale simple, compréhensible, par laquelle elle acquiert de l'unité et du calme par l'œil. C'est ainsi que l'architecture eut une influence très saine sur la représentation plastique.

Il est aussi facile de comprendre que la sculpture se libéra, avec le temps, de cette sujétion architectonique directe. Mais alors disparut la contrainte d'une forme fermée, régulière. Il n'existait plus de forme totale, ayant par elle-même un sens total, un sens matériel comme forme, et devant être équarrie d'abord comme telle. Quoique la figure se mouvant librement doive être concue dans un espace

uniforme, il est cependant impossible de déterminer d'avance comment la figure devra se trouver dans la pierre, pour que chaque aspect soit satisfaisant. Car il est impossible de déterminer par avance, la relation, sous trois dimensions, des différents aspects de la figure. Voilà pourquoi un ébauchage direct d'une forme complète n'est pas possible.

Il n'y a qu'un seul chemin à suivre dans ce cas: Partir d'après un aspect et laisser surgir les autres selon leur nécessité. Par là, le sculpteur est obligé de soumettre sa représentation cubique ou de mouvement à une représentation visuelle ou d'image, et de prendre là son point de départ.

Il sera donc nécessaire de dessiner cette image sur la face principale de la pierre. Je choisirai cette face aussi plane que possible, afin qu'elle m'apparaisse comme une surface idéale et non comme quelque chose de déjà formé. En voyant par l'imagination l'image à travers cette surface, je puis remplir celle-ci, à volonté, de représentation de formes. La profondeur de la pierre ne m'occupera que parceque j'y dois voir si ma figure y trouvera de la place. Je suis donc dans le même cas que si je commençais un relief, et me voilà dans la nécessité de fixer

l'image de suite, et de ne pas me réserver de la déterminer nettement à une époque du travail plus avancé. Cette nécessité forcera mon imagination à produire une figure qui se caractérise déjà dans cette surface, par ses masses principales. Car si elle est déjà reconnaissable par là, je viens de donner un fondement solide pour toute la durée de l'ouvrage et pour les autres aspects de la figure. De cette façon j'arriverai à me représenter une figure qui aussi bien existe en relief, c'est à dire, qui s'exprimerait aussi complètement de cette façon. En plus, je dois me représenter ce qui appartient à la première tranche du bloc, et ce qui tombera dans la suivante. Pour pouvoir mettre les points culminants de cette première tranche en relation graphique nette, c'est à dire à deux dimensions, je concevrai l'image de façon à ce que plusieurs points principaux tombent dans la première couche, par exemple, la tête, une main, un genou, etc., selon la pose. Pendant que je grave cette figure dans la pierre en enlevant immédiatement la matière au-delà des contours et en ébauchant la forme à l'intérieur de ceux-ci, je commence à tenir compte de la dimension de profondeur réelle qui revient à ma figure ronde. Je ne puis atteindre ce résultat qu'en aidant de mes yeux,

le sentiment, c'est à dire en observant latéralement les formes devenues libres, ainsi je contrôle les mesures de profondeur en les transformant en mesures de surface. Comme pour le moment ceci n'est possible que fort imparfaitement, mon œuvre portera de plus en plus le caractère du relief et avancera à mesure du désir de mes yeux pour des mouvements de profondeur, pour de la lumière et de l'ombre. On peut dire, à cause de cela, que toutes les mesures de profondeur de la forme matérielle ont avant tout une tendance à exister comme mesure de profondeur analogues à celles du relief. Le dégagement de l'image hors de sa masse dépend donc continuellement de la nécessité qu'ont les yeux de voir plus nettement, et l'imagination agissante est toujours une imagination qui regarde comme si elle se trouvait à un point de vue lointain.

L'image possèdera ainsi forcement toute seule, et dans tous les états successifs de la mise en œuvre, le caractère d'unité et ce caractère sera uniforme parcequ'il y aura communautés de surface, et l'unité d'une facture faite selon un même point de vue; cependant elle ne possédera pas encore l'unité réelle de sa forme matérielle qui doit être vue selon des aspects variés.

Naturellement l'expérience et la maîtrise de l'artiste détermineront le nombre des étapes nécessaires pour atteindre la forme nécessaire de son image. D'abord il avancera peu à peu dans les couches de pierre telle que celles-ci se présentent et il résoudra ainsi toutes les représentations de surface qui se présenteront à lui; plus tard, quand il aura plus d'habitude à ce travail, il donnera à ses mesures de profondeur, dès l'abord, leurs dimensions réelles. C'est qu'alors il s'enhardira à prendre pour mesure de profondeur, une échelle plus grande.

Mais il ne doit jamais perdre de vue qu'il faut toujours d'un coup la mettre en œuvre et dégager de la pierre ce qui apparaît à la surface de celle-ci. Je ne puis aller à la seconde couche de représentation avant d'avoir fait surgir complètement la première; car les conditions techniques du travail exigent que je dégage uniformément l'image de la surface, avant de pouvoir avancer en profondeur car sinon j'aurai fixé un nombre de trous qui rendrait le travail du ciseau impossible et qui n'amènerait pas la netteté de l'image.

Michel Ange a caractérisé le progrès à faire dans le travail du marbre, en disant : On doit

se représenter l'œuvre comme couchée dans une eau qu'on épuise de façon à faire arriver peu à peu la figure à la surface, jusqu'à ce qu'elle soit tout à fait dégagée. Nous arrivons ainsi à produire pour l'œil une forme déterminée selon notre représentation, et cette forme a pour essence principale d'avoir été concue dans des formes isolées comme si celles-ci étaient des parties d'une seule tranche de surface. Les formes isolées obtiennent ainsi une correction ou unité existante seulement pour l'œil, et qui ne leur revient pas pour des raisons organiques. Cette concordance muette secrète a la plus grande importance pour la perception naturelle de l'œuvre pour le spectateur, car elle lui amène pour ainsi dire l'image par étapes et avec une épuration déterminée, c'est à dire en grandes masses simples. Cette concordance secrète est, comme nous le savons déjà, la représentation artistique de la forme et de l'espace, parcequ'elle a porté l'image dans une forme claire à l'œil et rhythmée, subdivisée, décomposée en vue de la représentation.

Cette contrainte apparaîtra encore plus nettement, si on y oppose la marche du modelage en terre glaise.

En ce cas là, je bâtis d'abord une armature

et je la revêts de terre, jusqu'à ce qu'elle corresponde de plus en plus à l'image. Je pars donc uniquement de l'objet en lui-même et je le développe au dehors, pour ma perception. Il n'existe avant cela aucun volume général, et je crée celui-ci au fur et à mesure, et seulement autant qu'il en faut pour le volume de l'image. Le point de départ n'est donc pas une représentation spatiale générale, mais celle d'un objet. De plus, comme je construis circulairement la glaise autour de l'armature, ma représentation se meut toujours autour de son objet.

Cela veut dire que la manipulation de ma figure ne me donne ni ne m'impose aucun point de vue déterminé vis-à-vis de cet objet. Au contraire, elle détruit cette nécessité.

La représentation nécessaire à ce genre de manipulation s'appuie sans la quitter un instant, sur la nature réelle de l'image, sur la forme d'existence donnée qu'elle représente ronde de tous côtés, mais elle ne conduit pas à une organisation et une représentation d'espace entreprenant la signification de l'objet naturel.

Si nous considérons que notre imagination se forme en même temps que la mise en œuvre avance en précision, nous comprendrons facilement combien le travail libre de la pierre

doit agir puissamment sur l'imagination, en opposition avec le modelage en terre. Encore ne veux-je parler ici que des contraintes auxquelles nous force la manipulation, et non de l'impossibilité dans laquelle je me trouve, quand je modèle en terre, d'obtenir par l'illusion une représentation spatiale générale.

Pour le modelage en terre cependant, cette illusion est nécessaire, tandis que dans le travail de la pierre, la représentation spatiale se trouve réellement devant nos yeux.

Parceque dans le travail de la pierre, l'établissement des grandes masses de surface doit précéder le travail des détails, je suis naturellement forcé de me représenter l'image reconnaissable dans des grandes masses, ou plutôt j'arrive à une image, qui donne déjà les grandes masses avec netteté et avec leur expression.

Ce genre de travail veut donc une image à grands traits. En même temps il est essentiel que le restant de l'image reste encore dans la masse de la pierre, c'est à dire dans un espace positif, dans la même matière, je dirais presque, dans l'obscurité. Par là, l'imagination conçoit la possibilité de la forme encore cachée. En ce cas la représentation reste dans son état normal, comme devant la nature, où par exemple une

partie d'une image est éclairée, une autre dans l'obscurité est inconnaissable.

Au cours du modelage en terre, il en est tout autrement: il n'y a rien de positif dans l'espace de ce qui n'est pas encore modelé, hors de ce qui est fait en glaise, il n'y a pas d'espace de terre. La partie modelée s'affirme en contraste avec l'air et avec le monde réel, de sorte que l'image inachevée en terre obtient encore plus d'existence positive, c'est à dire, apparaît comme si elle était terminée. Nous présentons à notre imagination, comme étant achevé, ce qui ne l'est pas. Dans le travail de la pierre,. l'image inachevée s'affirme toujours en contraste avec la pierre brute, avec un élément informe, hors duquel les parties inachevées du travail surgissent comme une éclosion; voilà la raison pour laquelle la continuation de cette éclosion nous semble dans ce cas un avenir naturel. L'image se dégage hors de l'espace lui-même et fait un effet relativement achevé par rapport à l'arrière plan de pierre.

Pour maintenir le plus longtemps possible l'imagination dans cet état, il est nécessaire, dans le travail de la pierre, de conserver le plus longtemps possible l'arrière plan de pierre.

De la maîtrise du travail dépendront la dé-

cision et l'irrévocabilité dans la détermination des formes qui deviendront la surface de la pierre. La propension naturelle sera de faire surgir de l'espace indéfini, aussi rapidement que possible, des formes positives, parceque celles-ci donneront des conditions claires relatives à l'existence de nouvelles formes à obtenir, et parce qu'ici l'image arrive rapidement à une clarté complète. Ceci nous contraint à une représentation très claire et très positive de la forme d'objet.

J'ai déjà dit que les formes générales que je donne d'abord à la pierre, doivent d'abord être représentées de façon à contenir déjà les formes les plus spatiales. Ces dernières n'arrivent à la surface, dans ce travail préliminaire, que si elles ont une importance pour l'apparence générale. Nous avons vu précédemment que dans une pose donnée, il y a des formes spatiales qui n'ont d'autre effet que d'enrichir la forme générale, tandis qu'il y en a d'autres qui font elles-mêmes partie expressive de la forme générale. En d'autres mots, les premières s'unifient à distance, les autres continuent à exister en guise de contraste avec celles-là. Lors de l'ébauche de la forme générale, il faut que l'on se représente déjà clairement le rôle que les

formes spéciales y joueront, au point de vue de l'image lointaine. De cette façon la représentation d'objet se trouve toujours mise en rapport avec la représentation de la vue que j'aurai de l'image, quand je serai placé à mon point de vue.

Le progrès de la manipulation me force à ce mode de représentation, puisque je dois commencer par le simple et puisque je ne puis pas tout faire à la fois. Plus cette faculté sera développée, et plus je traduirai des représentations d'objet précises en représentations de la vue simples ou combinées. Cette faculté est-elle poussée à l'extrême, l'image surgira dès l'abord en formes toujours plus simples et plus précises, ou plutôt l'image de la représentation se compose déjà exclusivement d'images de la vue simple mais précises.

Alors que l'image, concue en impression d'image, se prolonge de cette façon dans la profondeur, les aspects latéraux qui en découleront et enfin l'aspect postérieur en seront les conséquences nécessaires.

On voit, par cette description de la marche du travail en pierre, que le sculpteur doit partir d'une représentation d'image et doit traduire la représentation de la forme cor-

respondante en véritable représentation de mouvement.

Au cours du modelage cependant, on commence par mettre en œuvre les représentations de mouvements, et alors seulement on se rend compte de leur effet d'impression visuelle. En ce cas l'impression visuelle a le rôle de critique, elle ne fait pas sentir son influence dans la mise en œuvre préalable.

Cependant la façon dont se présente une figure commencée en terre, combat la représentation, par la réalité. Dois-je changer cette chose réelle pour la changer en une représentation de la vue claire, j'aurai plus de difficulté à le faire qu'à mettre en œuvre directement une représentation mûrie.

Le modelage en terre a sa valeur au cours de l'étude d'après nature, on apprend à acquérir des représentations de mouvement, on fait des progrès dans la connaissance intime des formes. Mais ce procédé ne développe pas l'unification artistique de l'ensemble pour la représentation de la vue. Pour obtenir ce résultat, il est bon de suivre une marche opposée pour la mise en œuvre; il faut partir de la représentation de la vue, c'est à dire de la représentation que l'œuvre devra éveiller chez le spectateur. Plus

la représentation individuelle sera exercée et accomplie, plus le travail de la mise en œuvre sera simple et facile.

Un développement artistique sain et normal nous conduira à clarifier tellement la représentation, que le travail de la mise en œuvre et ses difficultés matérielles se réduiront toujours de plus en plus. La représentation cherche à ramener l'image à ses facteurs les plus simples, de façon à ce que la mise en œuvre n'ait que ceux-là à donner.

Voilà pourquoi une méthode de mise en œuvre claire et simple est la preuve d'une longue expérience pratique préliminaire. Une telle méthode, dès qu'elle existe, force chaque commençant à éduquer et à clarifier la représentation dans ce sens et à conduire à la mise en œuvre par des moyens simples. Au cours de l'apprentissage de ce procédé de mise en œuvre, sa représentation devient forcément *artistique*, *doit* subir la métamorphose artistique. Voilà où gît la grande importance du travail de la pierre.

Le travail de la pierre, au simple point de vue de l'apprentissage technique du maniement de ciseau, dans le but de pouvoir par là finir et donner les dernières touches à la pierre, n'a

rien à voir avec la valeur intérieure du *travail libre* dans le bloc, tel que nous en avons parlé.

Nous avons reconnu de quelle façon cette méthode de travail dans le bloc de pierre libère une figure de l'espace de pierre qui l'entourait, en faisant disparaître matériellement celui-ci, tout en le laissant subsister comme unité pour notre sentiment, parce que les limites du bloc s'unifient dans les surfaces extérieures et donnent encore l'aspect de celles-ci.

Cette méthode est intimement soudée à la représentation artistique de la métamorphose d'objet. La loi générale ou la condition immuable de la représentation artistique est l'unité spatiale. Ce qui varie, c'est la représentation de l'objet. La nature présente à l'artiste un trésor infini de représentations d'objet, et le choix de celles-ci dépend de leur docilité à se laisser employer en unité spatiale. Une œuvre d'art, à cause de cela, sera toujours une combinaison de ces deux éléments, et l'individualité artistique se caractérisera dans le mode de cette combinaison.

L'artiste qui, à côté des Grecs, a su développer avec le moins d'arrière pensée et le plus conséquemment le rapport direct du mode de représentation et de la manière de mettre en

œuvre, c'est Michel Ange. Sa représentation et sa mise en œuvre sont pour ainsi dire une seule et même chose.

Une utilisation aussi parfaite que possible de l'espace de pierre, une apparence totale aussi fermée que possible, voilà sa caractéristique. Sa représentation d'objet tend à remplir autant que possible une unité spatiale. Il concentre le plus de vie possible et évite autant que possible l'espace inanimé. Moins il y a d'espace matériel à enlever au ciseau, plus le procédé de mise en œuvre devient serré, riche, je dirais substantiel pour l'imagination. Tous les gestes qui dispersent, ou toutes les extrémités s'écartant de la masse sont bannies à cause de leur aspect diffus. Son imagination fait surgir des mouvements de figures lesquels, sans perdre leur énergie ou leur force, occupent aussi peu de place que possible autour du tronc; ce ne sont que torsions et ployements d'articulations.

Voilà comment le sentiment impérieux qu'il avait d'une unité spatiale d'une seule espèce, l'éloignait de tous les gestes usuels, parce que ceux-ci ne peuvent être l'expression immédiate de ce besoin, et voilà comment il arrive à une représentation d'objet qui est expliquée et motivée uniquement par son exigence artistique.

Il soumet, avec une logique passionnée, son imagination créatrice de corps à cette exigence. et un nouveau monde de corps surgit. Il tire de la nature et met en lumière une abondante quantité de mouvements lesquels avant lui n'avaient rencontré qu'une attention minime ou qui avaient passé inaperçus. Un sentiment infini de la vie nait et s'amplifie dans cette direction, et ainsi les figures présentent un maximum de vie dans un minimum d'espace. Nous devons comprendre cela comme étant un enrichissement continuel du monde de la représentation, mis en rapport avec une simplification continuelle de la mise en œuvre et de l'unification spatiale.

Le point de vue purement artistique est le seul qui s'impose quand on voit ses figures, voilà pourquoi tout autre point de vue ne parvient à faire comprendre son monde de mouvements. Le détachement et la solitude de la représentation, donne à ses figures, par sa conséquence intransigeante, un éloignement de toute correspondance humaine, une hauteur inaccessible, alors que l'incroyable spontanéité de leur genèse les rapproche intimement du spectateur.

A voir ses figures, la cohésion artistique de

leur aspect se montre tellement forte, que le spectateur n'attache plus aucune importance au mouvement qui serait motivé par une émotion intérieure ou au mouvement qui serait l'expression d'une action. Mais en même temps disparaît le sentiment du geste naturel et ses successeurs qui employèrent ces nouvelles possibilités de mouvement dans un sens dramatique, se perdirent par là dans des gestes affectés et exagérés.

Michel-Ange et ses prédécesseurs ont peut-être poursuivi ce principe d'une façon quelque peu partiale; cela provient de ce que leur plastique n'était pas destinée au plein air, mais à des espaces fermés.

Ses figures n'étaient pas conçues en contraste avec le ciel ouvert, ni pour être vues de bien loin, et la netteté de ses images n'était pas en rapport avec la netteté de la silhouette.

Chez les Grecs, cette condition entrait considérablement en ligne de compte et leur imposa une séparation de membres plus libre et moins serrée. Quoique leurs figures soient toujours conçues en claire unité spatiale, et quoiqu'elles maintiennent celle-ci, cependant cet arrangement plus libre fait que l'unité spatiale n'existe pas matériellement, mais seulement

sous forme de sensation d'unité pour l'acte de la perception. Leur représentation d'objet s'accomplit sans contraints dans l'unité spatiale, et la représentation d'objet dont on aperçoit le naturel, se transfigure par cette unité d'espace, et aucun des deux éléments ne pèse sur l'autre.

Si après cela nous pensons de nouveau à une création comme la madone de Michel-Ange dans la chapelle des Médicis, nous verrons le contenu cubique de la forme matérielle résolue avec le moins de contrainte en une pure apparence d'image, de sorte que toutes les différences que le temps, les circonstances et l'individualité portent avec eux disparaissent devant les lois générales et éternelles qui déterminent la formation artistique et la détermineront toujours.

FIN.

APPENDICE.

Quelques remarques sur l'importance des représentations de grandeur en architecture.

S'il est arrivé à quelqu'un d'entre nous de regarder de nuit l'herbe, à l'aide d'une lanterne, chaque brin et sa longue ombre portée aura facilement pu lui faire l'impression d'être un grand arbre. Pour lui, la prairie si simple d'ordinaire est devenue une mystérieuse forêt, dans laquelle les coléoptères ont des allures de monstres.

La profonde obscurité qui règne tout autour fait que l'herbe éclairée devient le seul monde existant; le rapport réel avec le restant de la nature ne se manifeste plus, la véritable échelle des dimensions cesse d'exister et le petit monde se met à jouer le rôle du grand; il devient de

plus en plus touffu, grandit jusqu'à devenir une haute forêt vue de loin, ou bien il nous semble que nous soyons rapetissés jusqu'à sa taille. La représentation des dimensions véritables, l'échelle des choses sont abolies. Nous sommes transportés dans un monde pour les poupées, c'est le coffret de la nouvelle Mélusine. Ce monde a un charme secret, mystérieux. Nous savons que ce n'est pas le nôtre, nous y plongeons nos regards comme dans un rêve qui perd sa signification de réalité quand nous nous réveillons, en restant toutefois acquis à notre vie d'imagination, à notre monde de représentation. C'est le monde des gnomes et en général de tous les contes. Ce monde disparait à la lumière du jour. L'impression de la vraie forêt anéantit le monde sylvain de l'herbe, et celle-ci retourne à son existence normale. Tous deux rentrent dans leurs rapports normaux. Nous nous mettons à un seul point de vue pour les considérer tous deux, c'est celui de la conscience du monde extérieur.

C'est ainsi que ces deux mondes s'excluent et ils vivent leur existence séparée, comme la veille et le sommeil. Il y a une poésie de l'état de veille, celle qui maintient l'ordre réel des choses, et une poésie du rêve, qui n'en veut

rien savoir. Mais il y a aussi un mélange des deux mondes, et dans ce mélange il y a un charme fantastique qui caractérise ce que nous appelons le Romantisme.

Par ce mélange, ces deux mondes de représentations sont en quelque sorte mis sur le même pied. Tous deux impressionnent comme étant également réels ou également imaginaires. Nous perdons la notion des limites de ces deux mondes, et nous nous perdons nous mêmes dans la pénombre. Les registres de notre conscience se confondent.

Nous retrouvons un déplacement analogue de proportions et par là des représentations dans la formation architectonique. On choisit parfois des motifs totaux ou fragmentaires d'édifice pour former de petits objets. Certaines armoires de la renaissance allemande représentent des façades entières de palais. Toutes sortes d'objets d'art appliqué, des cassettes, des bocaux, sont traités en guise de bâtiments, mais en miniature. Pour avoir un exemple caractéristique, citons le tombeau de Sebaldus, par Peter Vischer, à Nuremberg.

Comme nous venons de le dire, nous voyons apparaître en miniature des formes dont l'origine remonte à la construction en grand, comme

par exemple le cintre et l'ogive — et dont la représentation s'associe à une certaine échelle : par là nous quittons le règne de la réalité, et, pour maintenir mon exemple, l'herbe devient la grande forêt. Il doit évidemment être tenu compte du caractère des formes de chaque style. Le caraetère éminemment constructif de l'ogive, par exemple, ne se laisse pas éliminer. Toutefois chaque style possède assez de caractères distinctifs indépendants de leur essence constructive, et ceux-ci nous dispensent d'avoir recours à la transposition romantique.

Les antiques ne connaissaient pas ce romantisme, et cela est significatif. Ils ont formé à nouveau chaque objet comme un produit réel, dans son échelle propre et selon son rapport de grandeur avec nous. Tout est conçu en pleine lumière du jour, tout fait partie du monde réel. Les meubles italiens sont aussi créés comme un produit indépendant et non comme des images rappelant de grands édifices. C'est qu'on n'y emploie que des formes exprimant des fonctions, et non des membres d'architecture nécessités par la construction en grand ; ou bien, ceux-ci subissent une si forte transformation que leur caractère constructif se dissout et devient ornemental.

La fréquence d'un motif sur le même édifice, citons par exemple les innombrables tours de différentes grandeurs du dôme de Milan, peut avoir encore une autre influence. La signification effective de la tour est d'être un édifice dans lequel on puisse monter. Elle se trouve donc en rapport réellement pratique avec nous et exige donc certaine grandeur. Si on la construit à une échelle tellement réduite que cette possibilité et cette signification effectives cessent, on aura rendu cette tour vaine, on l'aura répétée comme image et comme fantôme et cela tout à côté d'une tour véritable.*) Mais ce badinage avec les proportions et avec nos différentes espèces de représentations affaiblira notre sentiment de l'échelle et de la réalité tout entière. Et le sentiment fixe de la mesure nous abandonnera de même qu'il nous abandonne dans la montagne où nous ne trouvons plus d'objets déterminés

*) La véritable raison d'être de ces Pseudo-tours, qui est de peser sur la construction, ne peut pas devenir le prétexte à les faire ressembler à de grandes tours. Il n'est besoin que d'une surélévation dont la forme doit être autonome. A cette rubrique appartiennent certains clochers qui jouent le rôle de grande tour mais sur une toute petite échelle, au lieu d'assumer franchement dans leur forme la marque de leur destination.

qui devraient servir à mesurer les distances. Le charme fantastique de l'indéfinissable prend la place du sentiment net de l'espace, nous sentons comme un souffle d'irréel.

En comparant ce romantisme de l'architecture à celui de la poésie, nous sentirons que la transposition est beaucoup plus risqué dans le premier cas. Dans la poésie, ou tout au moins dans la poésie narrative, la parole, en sa qualité de produit purement intérieur, nous transporte seulement dans le monde des représentations. Cela fait qu'un mélange des représentations de la première et de la seconde espèce n'y saute pas aux yeux, n'y provoque point la sensation de l'anormal, comme le ferait une mise en présence brusque de notre vie réelle. Nous pouvons comparer avec bien plus de raison l'architecture au drame, où la scène se passe réellement mais encore ici la différence subsiste. L'action scénique est séparée du restant de la réalité, elle se présente isolée devant nous, forme un monde à part, tandis que la construction architectonique surgit au milieu de l'entourage réel, comme faisant partie de cette même réalité.

Il en est autrement des autres arts figuratifs. Une figure plastique, de même qu'une image peinte n'est jamais autre chose qu'une image de la

nature et n'a aucune fonction vitale comme celle d'un monument dans lequel nous pouvons entrer. En leur qualité d'image ils ne sont pas astreints à une échelle, de même que la nature apparaît grande ou petite selon la distance. La figure qu'on nous donne n'est pas la nature et ne veut pas l'être. Voilà pourquoi il n'est pas choquant de mettre en œuvre des figures d'échelle variées, si elles n'ont point une action commune qui les lie, mais seulement un lien architectonique. Car, dans ce cas, ces figures n'ont qu'une existence ornementale *se rapportant à l'échelle*. Mais l'édifice architectonique n'est pas une image : il est en lui-même l'objet naturel, et voilà pourquoi, quand un produit de la construction se présente doublement à nos yeux, une fois réellement, une autre fois comme simple image, nous ressentons une confusion gênante analogue à celle qui nous troublerait à voir voisiner des hommes et des statues.

Nous ne pouvons nier que la transposition romantique ne trahisse un moyen de production bien superficiel. Elle provient d'une finesse d'association plus ou moins subtile, bien plus que d'une puissance formatrice.

Il y a aussi une transposition d'échelle en sens inverse.

La spirale architectonique est proprement un produit ornemental et inventé dans de petites dimensions. A ma connaissance elle a fait sa première apparition en grand sur la façade en mosaïque de Santa Maria Novella, à Florence. Toutefois, elle n'y est employée que sous la forme d'un simple dessin, pour orner la transition entre les pignons. Plus tard, nous la voyons apparaître en grand, comme une vraie formation architectonique, dans toutes les églises du style baroque. Du reste, le baroque a partout la tendance de transposer du minuscule en grand, de faire de grandes formes d'architecture à l'aide de motifs qui primitivement étaient décoratifs. C'est donc un romantisme renversé, dans lequel le caractère constructif d'un édifice se dissout en un caractère purement décoratif. Au lieu de rapetisser tout jusqu'à l'intimité familière, ce sont les grandes choses qui deviennent de petits objets vus à la loupe. Nous vivons plus largement, nous menons une existence somptueuse.

Si nous comparons ces deux genèses, nous pourrions facilement admettre que la première a sa source dans l'imagination de l'architecte, car il est significatif d'y voir maintenir la forme architectonique, tandis que l'agrandissement

des formes décoratives jusqu'à faire d'elles des membres d'architecture semble plutôt trahir l'invention du sculpteur, lequel en général a une tendance à considérer la masse non pas comme un produit de la construction, mais comme une forme à inventer quitte à trouver après le moyen de la réaliser. Par là l'élément constructif est maintenu au dernier plan : qu'on veuille se représenter la manière de voir de Michel-Ange et de son école à ce sujet, et leur façon d'extraire la forme de la pierre.

Cette différence peut être du reste maintenue dans toutes les espèces de représentations architectonique : Un édifice se compose de parties isolées, voilà une nécessité pratique. Reste à voir jusqu'à quel point cette nécessité arrive à l'expression dans l'ordonnance de la forme.

Je ne parle pas ici de la différence qu'il y a entre les édifices dont la construction réelle détermine aussi la forme, et les autres qui simulent une construction afin d'arriver à une structure architectonique, ce qui arrive dans les édifices de la renaissance. Je veux plutôt insister ici sur une différence plus profonde. L'ensemble de l'œuvre est-elle conçue comme un ordre de membres de construction hétérogènes, c. a. d. comme un édifice, et cette représentation s'ex-

prime-t-elle d'une façon accentuée, ou bien l'œuvre nous est-elle présentée comme une masse totale d'où la forme a été ensuite extraite de même qu'on creuserait dans une roche? Dans ce second cas, son aspect doit arriver à contrarier autant que possible l'idée de la combinaison de matériaux divers.

Dans les églises romanes, par exemple, où les profils dépendent de la masse du mur qui est supposée fermée, portes et fenêtres semblent y avoir été creusées après et montrent par leurs ouvertures les tranches verticales isolées de la masse de pierre, telle une roche. L'ornementation plate, en guise de bas reliefs est également creusée dans une surface déjà existente, elle n'est pas ajoutée. Mais il est bien plus déterminant de considérer le mode de représentation de l'artiste que de tâcher d'isoler les modes de conception selon des styles. La classification des édifices d'après le style est en grande partie superficielle et ne prend pas contact avec ce qui est véritablement artistique.

De même que chaque langue, chaque style d'architecture a des particularités et des facultés d'expression. Ce que l'artiste dit, cependant, ne doit pas être considéré comme faculté de la langue, comme le contenu latent

de celle-ci. La grande question n'est point qu'un poète écrive en allemand, en anglais ou en français, mais en ce qu'il est parvenu à dire dans sa langue. Voilà pourquoi c'est faire une division superficielle et toute formaliste que de faire découler du style le vrai travail d'architecture, du style ce qu'il y a d'artistiquement bon dans un édifice et de chercher de ce côté les explications.

Créer à l'aide de proportions, poursuivre la conséquence intérieure des formes, régir des contrastes et des directions, voilà un processus et un contenu artistiques qu'il faut considérer indépendamment du style ; ils peuvent déjà exister complètement dans leur essence avant de s'orienter avec précision vers un style quelconque, si toutefois ils en viennent jamais là.

Ce qui nous impressionne encore dans la pénombre quand nous regardons un édifice, ce qui produit encore un effet de grande masse, comme par exemple ce qui subsiste alors du contraste entre un mur plein et un portique, en un mot, le motif principal dans ses proportions, voilà quel est le noyau de la production architectonique, et nous pouvons en jouir sans devoir reconnaître auparavant en quel style cet édifice s'affirme.

Ce n'est donc pas le style d'un monument qui rendra celui-ci bon ou mauvais. Cela dépend de choses d'une nature beaucoup plus générale. L'artiste et le philologue se maintiennent à la même distance en architecture qu'en poésie, et considérer l'architecture au point de vue des styles, c'est être grammairien et philologue. Il n'est pas nécessaire de démontrer ici longuement que c'est actuellement le philologue qui régit l'éducation architecturale. Mais on reste dans la même erreur en voyant le salut dans l'apparition d'un nouveau style, et en s'efforçant d'inventer un volapük. Faut-il une nouvelle langue pour dire quelque chose de neuf ?

Nous avons considéré jusqu'ici les changements d'échelle en considération d'une influence déterminée à produire sur notre imagination : c'est en quelque sorte la proportion au service du romantisme.

Nous avons reconnu par là, que le maintien d'une représentation d'objet et sa transposition dans une échelle autre que celle qui lui est naturelle, peut conduire l'imagination hors du monde des représentations réelles et lui créer un monde fictif. Mais quand la sensation de transposition d'échelle est provoquée

par la représentation d'objet, on peut l'utiliser pour faire paraître ces objets plus grands ou plus petits qu'ils ne sont réellement. (En les faisant apparaître agrandis ou rapetissés par la mise en œuvre.) Dans ce cas, la représentation d'objet n'est pas utilisée pour maintenir sa signification et son contenu d'associations dans l'autre échelle, et pour permettre à l'imagination de l'y suivre, comme c'est le cas pour la tour rapetissée, mais pour utiliser la représentation de grandeur qui lui est propre, pour fortifier et diminuer l'impression de grandeur de l'ensemble, suivant que la représentation de grandeur arrive à l'expression d'être gonflée ou réduite. Pour donner un exemple très frappant, supposons que je donne à une petite fontaine d'un mètre de diamètre une forme rappelant une cuvette. La petite fontaine paraîtra grande parceque j'associe la forme d'une cuvette à une représentation de grandeur moindre. Si cependant je donnais à une cuvette de trente centimètres de diamètre une forme de fontaine, alors la cuvette se réduira, car nous y verrons une espèce de fontaine ratatinée. Dans ce cas ci, l'emploi de la transposition des représentations d'objet a pour but d'influencer le sentiment des proportions.

Quand celui-ci naît de cette façon il se base sur la forme des objets et ne tient plus compte de la véritable grandeur de celui-ci, ni de la dimension de l'ensemble. C'est alors l'échelle intellectuelle intérieure et non l'échelle extérieure qui décide. Cette échelle intérieure n'est pas seulement produite par la représentation d'objet, mais aussi par les dispositions spatiales des détails entre eux et vis à vis de l'ensemble, et cela dans la mesure qu'elle fait de celui-ci un objet simple ou compliqué.

C'est ainsi que l'échelle intérieure d'une petite maison peut être beaucoup plus grande que celle d'une grande caserne. Le motif de la fenêtre de caserne, répété à de brefs intervalles et cependant interrompu, a une proportion mesquine en elle-même et son prolongement à l'infini ne lui fait pas changer de caractère, tandis que les fenêtres peu nombreuses et largement placées de la petite maison font naître l'idée d'un espace plus grand.

Voilà pourquoi le temple antique semble beaucoup plus grand qu'il n'est réellement, car il est composé de peu d'éléments très puissants formant un bloc, de volume grand et simple. Voilà pourquoi il paraît beaucoup plus grand qu'une maison à plusieurs étages

de la même dimension. Le motif total du temple antique est grand en lui-même et à cause de cela il n'a pas besoin du moyen de la grandeur effective pour produire un effet puissant. Pour prendre un exemple tout différent, supposons que je donne à une figure d'une certaine dimension les proportions d'une stature petite et trapue, elle paraîtra sensiblement plus grande que si elle avait les proportions élancées d'un homme long.

Ceci doit suffire pour rendre compréhensible de quel genre sont les conséquences des rapports d'échelle et combien ces conséquences peuvent s'enchaîner jusqu'à l'infini pour produire l'effet total. C'est le sentiment pour les conséquences naturelles et la faculté de les régir, de les conduire à une expression d'unité qui constitue la faculté artistique de l'architecte.

Comment travaille la nature et comment travaille l'Art.

Un américain a exposé, depuis peu, au musée de sciences naturelles de Florence, une simple caisse de bois qui exita ma curiosité. (On m'a dit que cet appareil a été exposé pour la première fois à Cambridge, il y a quelques années.) Sa paroi antérieure et son couvercle manquaient. A l'intérieur, le bois grossier était peint en gris, et un oiseau de plâtre, également peint en gris, était suspendu devant la paroi postérieure.

Comme la lumière venait d'en haut, le dos de l'oiseau paraissait sensiblement plus clair, le ventre dans l'ombre d'autant plus foncé, et ainsi l'on voyait de loin cet oiseau se détacher du fond avec une grande force plastique, comme s'il était peint en grisaille. Après cela,

il fallait qu'on vous fît remarquer qu'un second oiseau, semblable au premier, volait au devant de celui-ci, tellement il était invisible, et, pour ainsi dire, fantômatique. Voici comment cela était possible. Le dos de cet oiseau avait été teinté en plus foncé, de façon à lui faire prendre, malgré l'éclairage, le ton de l'arrière plan. Le ventre avait été éclairci par de la couleur blanche, et le ton des côtés, dégradé de façon à supprimer entièrement le modelage par la lumière et par l'ombre, et l'oiseau ainsi peint se confondait avec l'arrière plan.

A regarder de près cet oiseau ainsi rendu invisible, il montrait exactement la coloration d'un véritable oiseau gris, avec toutes ses nuances depuis le dos foncé jusqu'au ventre clair.

«Voyez-vous, disait l'américain, voilà le motif des colorations naturelles. Elles contrepèsent l'effet plastique, en travaillant à l'encontre de l'éclairage normal par en haut, et détruit l'effet de lumière et d'ombre. Par là, l'animal devient ainsi invisible que faire se peut, et est soustrait aux yeux de l'ennemi. C'est pour cela que nous ne voyons pas le lièvre qui est assis tout près de nous, et il en est ainsi de la plupart des animaux, ils ont le ventre clair et le

dos foncé. Les animaux qui sont ainsi colorés ont plus de chances, et survivent.» Ainsi disait l'américain, et son appareil, excellent autant que simple, démontrait d'une façon frappante de quelle façon la nature tisse le bonnet de Tarn.

Nous voyons immédiatement que son appareil travail avec deux moyens : d'abord, comme dans la nature, la lumière et l'ombre sur l'oiseau sont supprimées par la dégradation des couleurs, et ainsi l'effet plastique, corporel, est rendu inefficace pour l'œil. De plus, la couleur du fond et celle de l'oiseau font un effet semblable, ce qui a pour résultat de ne plus même permettre de séparer l'oiseau du fond comme s'il était une tache de couleur incorporelle et uniforme. De cette façon, les deux moyens de rendre l'oiseau visible sont reduits à l'impuissance. Nous savons que la nature emploie aussi souvent cette seconde ruse, qui est de donner à l'animal la couleur de son milieu ordinaire.

Cette ingénieuse démonstration pour ainsi dire physique du principe de Darwin me conduisit à penser combien il serait instructif de démontrer à l'aide d'un appareil semblable, le principe artistique, qui est de rendre les choses visibles.

Il s'agirait de montrer comment l'oiseau

invisible deviendrait de nouveau visible en changeant uniquement l'arrière plan.

D'abord il ne faudrait employer que les moyens du dessin, c'est à dire le croisement des lignes. On mettrait sur l'arrière plan uniformément gris, quelques traits, par exemple des lignes imitant l'herbe, de façon que l'oiseau deviendrait visible par leur absence à l'endroit où il les recouvre. Ensuite on continuerait à résoudre le problème par des moyens picturaux, en animant l'arrière plan par le clair et l'obscur, par exemple par des nuages. Puis, on employera tous les moyens de couleur pour que l'oiseau surgisse visible contre les différentes oppositions de l'arrière plan. A la fin, on devra employer simultanément les différents moyens, et montrer comment l'apparence de l'oiseau en devient graduellement plus distincte. Cette augmentation de précision dans l'apparence ne devrait pas porter seulement à nous rendre l'oiseau plus sensible comme tache de couleur sur le fond, mais plutôt à le rendre lui-même plus corporel, et enplus, à lui donner une précision topographique dans l'espace, c'est à dire à chercher à lui faire produire une impression spatiale. Ce n'est qu'après être en pleine possession d'un effet de cette nature que nous éprouverions

l'entière visibilité de l'existence de cet oiseau. Bref, on pourrait démontrer de façon péremptoire l'opposition qui existe entre le principe de Darwin dans la nature et le principe de la mise en oeuvre artistique; on reconnaîtrait sans tarder ce que veut dire la simple imitation de la nature, et dans quelles circonstances elle peut devenir fatale. Il y a aujourd'hui nombre de tableaux qui ayant suivi la nature à l'aveuglette, nous montrent de telles «invisibilités» devant lesquelles on s'efforce en vain de reconnaître quoique ce soit. A vrai dire, l'instinct artistique nous garde d'imiter de telles constellations dans la nature, car le sens artistique ne s'échauffe et ne s'élève en nous que là où la nature nous parle avec force. Si donc le peintre ne peignait que lorsque son instinct s'enflamme, il serait conduit par un guide suffisamment sûr pour ne jamais devenir la proie de tels principes anti-artistiques dans la nature. Ce qui le rend esclave de la nature, c'est la fausse croyance que la nature doive produire coûte que coûte un effet artistique, c'est la volonté doctrinaire et l'affaiblissement du naturel artistique.

Il ne s'agit évidemment pas ici de la coloration protectrice de l'espèce, mais elle nous servira d'exemple pour les multiples cas où la nature

reste sans expression. Une imitation de la nature est d'importance artistique seulement quand la nature travaille pour l'œil et pas contre lui, et, grâces à Dieu, là aussi elle est inépuisable.

Mais notre expérience montrerait encore autre chose avec évidence. On verrait comment une chose donnée (ici l'oiseau avec ses différentes dégradations de couleur) peut être mise en valeur par un concours d'effets variables déterminées par l'artiste (dans notre exemple, l'arrière plan). Ces deux facteurs constituent toute œuvre d'art. C'est ainsi que les possibilités de l'organisme donné à une créature par la nature doivent être bien séparées des nécessités de la pose et de l'arrangement donnés par l'artiste. Cet arrangement peut être tel dans la nature, que nous ne puissions avoir aucune image claire de cette créature. Mais un arrangement spatial de plus en plus subtil produit un développement constant de cette image incompréhensible pour l'œil, jusqu'à en produire une autre essentielle et vigoureuse, basée sur les conditions de la faculté réceptive de l'œil. L'artiste étant libéré du hasard qui règne dans les arrangements de la nature, il peut travailler pour la «visibilité» et dans ce but il peut choisir et complèter, mettre à la place des circonstances

quelconques de la nature, un arrangement d'image donnant pleine satisfaction aux besoins de l'œil.

C'est seulement en reconnaissant qu'il y a là dans la nature un trésor inépuisable et infini de moyens d'expression qu'il incombe à l'artiste de révéler, que l'art devient capable de perfectionnement objectif, créateur, et d'un développement illimité. La nature, elle aussi, doit être considérée comme une puissance formatrice, mais avec la restriction qu'elle montre parfois son visage pour l'artiste, d'autrefois qu'elle le voile, et qu'elle doit constamment être observée par lui au cours de ses multiples variations, être surprise et fixée au moment favorable ; mais, qu'on me permette l'expression, elle n'est pas un modèle de profession qui se laisse employer à n'importe quel moment.

La villa Borghèse et le monument du roi Humbert.

Florence, 11 mai.

On pourrait écrire tout un traité sur la villa romaine comme œuvre d'art réunissant l'architecture et le paysage. Mais ce n'en est pas ici la place. Si nous voulons caractériser brièvement la villa romaine, nous devons l'appeler un poème lyrique; son moyen d'art, c'est la création de la situation. A l'aide des moyens les plus simples, obtenus par la plus grande expérience des effets que nous produit la nature, et qu'un art sage ordonna en contrastes, elle réunit dans une abondance condensée tous les sentiments que le paysage est susceptible d'éveiller en nous. Des bocages sacrés y alternent avec de douces pentes herbues, avec de sevères dômes de pins, des terrasses aux fontaines bruissantes, avec des statues de marbre etc. — En un mot, c'est le monde de la paix

rêvée de la nature, un épanouissement dans les élements poétiques de la nature. Le type de la villa romaine ne provient d'un intérêt ni de jardinage ni de botanique, lequel s'intéresse à la rareté et à la beauté des plantes prises à part. La villa romaine tend à quelque chose de tout à fait différent: elle veut donner avec pûreté une image artistique de la nature en général, comme un paysage du Titien, plein de beauté sacrée et de vérité durable. A s'efforcer vers cela, surgit une architecture spéciale, entièrement décorative, qui reprend en main les fuseaux de la nature et continue à les filer, en ce sens qu'elle donne une formation et une ordonnance architectonique aux facteurs naturels, au terrain, à la végétation, à l'eau, et les transforme, comme en se jouant, en art. La nature et la culture d'art n'y forment plus qu'un, enveloppant le spectateur de toutes les voluptés d'une nature potentialisée, et le délivrant de la trivialité de l'existence ordinaire.

Dans aucune ville du monde, cette branche de l'art ne se développa aussi complètement qu'à Rome. Aux temps antiques de même qu'aux temps des papes, le but fût toujours de créer une ville où la terre deviendrait un paradis. On s'intéressait à la beauté des situations, et

non à la beauté des parties isolées, on voulait que la joie d'exister, de prendre part aux éternelles beautés de la nature, brillât partout.

Eh bien, la plus belle de ces villas est la villa Borghèse, œuvre d'art de premier ordre dans sa sobriété et dans son ineffable puissance stimulante pour l'imagination artistique. Voilà comment nous devons la comprendre et non comme si elle était un parc urbain hygiénique, comme tant d'autres. Cette œuvre d'art est devenue à l'heure qu'il est, propriété municipale, une splendide acquisition de la Rome moderne. Mais en même temps qu'elle en prit possession, il vint à l'idée de plusieurs d'y ériger le monument équestre de feu le roi Humbert. Cette idée m'a poussé à prendre la parole, car elle est — que je le dise tout de suite — une méprise artistique et mon but est de contribuer tant que je puis à l'abandon de ce projet.

Chaque œuvre d'art a son domaine de représentation, exite l'imagination dans une direction déterminée. Une statue moderne, un portrait en vêtements modernes ne donne pas l'homme comme création naturelle, mais comme un produit portant fortement l'empreinte de son temps. Le port de la barbe et le vêtement y jouent la plupart du temps un rôle tellement important,

que notre intérêt est étroitement délimité et localisé. Les idées éveillées par la statue sont presque toutes patriotiques, imbues de politique moderne et jamais l'aspect n'arrive à être simplement humain ni même poétique.

Il a été possible, dans les temps anciens, d'élargir l'horizon d'une statue, parceque dans l'antiquité le vêtement était primitif et laissait toute son importance à la figure humaine nue; et dans les siècles plus récents, l'artiste put faire du vêtement ce qu'il voulait dès que ce costume empêchait de créer quelque chose de typique. Mais aujourd'hui, bien au contraire, la volonté de l'époque est justement de fixer la vérité statistique des aspects de l'existence et elle veut qu'on lui présente celle-ci avant tout, sans prendre aucun égard à la portée artistique de celle-ci. Ce n'est pas ici l'endroit de débattre le pour et le contre de cette façon de voir, je me contente de constater le fait et nous devons compter avec lui dès qu'il s'agit du choix de la place où doit être érigé une statue moderne.

Quand il s'agit d'élever, de ranger une statue dans l'entourage existant, la question surgira toujours: jusqu'à quel point le monde que l'une représente s'unira-t-il au monde que

représente l'autre? Il est évident que si le même esprit vit en tous les deux, l'unification se fera naturellement. Voilà pourquoi il semble tout indiqué qu'une statue moderne soit placée dans un cadre moderne. Cela admis, il reste encore à savoir si pour des raisons techniques spéciales, il faut mieux la placer ici que là, mais au moins on s'épargnera le souci de faire une méprise fondamentale. En général, l'architecture est l'élément spirituel auquel la sculpture est intimement connexe. La plastique apparaît comme étant la prolongation naturelle de la mise en œuvre architectonique, dès que l'architecture porte en elle les éléments d'une nouvelle formation artistique. De telles situations sont, à vrai dire, très rares dans nos villes modernes, et dans les conditions actuelles de la circulation et c'est souvent l'absence totale de celles-ci qui a porté à utiliser pour la plastique les endroits plantés d'arbres. Ici une autre question : dans quel caractère ces plantations furent-elles imaginées? Elles peuvent avoir un accent très différent et chaque accent déterminera celui de la plastique qui devra s'harmoniser.

Plus la plastique sera général et décorâtive, et mieux elle s'unira avec l'élément de la nature. Plus elle se spécialisera, plus elle réservera

les limites spirituelles qu'elle trace autour d'elle, et plus elle s'éloignera de l'accent général et par conséquent du paysage. Ceci est surtout le cas pour le portrait. Tout ce qui approche du portrait spécialise la représentation et l'étrique, à moins qu'on n'ait recours à d'autres moyens. Par exemple, dans le terme, le portrait obtient grâce au fût un aspect architectonique tellement décidé, que le portrait passe au second plan dans le caractère décoratif architectonique de l'ensemble. Le terme fait avant tout l'effet d'un membre d'architecture et c'est comme tel qu'il trouve sa place toute naturelle dans un paysage.

Après les considérations qu'on vient de lire, que penser de l'idée, de mettre dans une ambiance artistique d'un caractère aussi idyllique que l'est celle de la villa Borghèse, une statue moderne. Il est évident que les deux mondes de représentation éveillés par eux sont absolument ennemis. Chacun d'eux veut quelque chose de tout à fait différent, veut conduire le spectateur dans des directions tout à fait différentes. Un tel conflit ne peut que nuire au monument, et nuire à la villa. Le monument aura l'air d'un intrus au milieu de la pastorale, aura l'air isolé et froid. Le souffle de poésie qui passe à travers les arbres de la villa, s'arrêtera, saisi d'effroi,

à la voix de la réalité que le monument fera entendre. Pourquoi ce mélange, pourquoi troubler sans raison la paix poétique de la villa ? Pourquoi arracher de son milieu naturel, l'image d'honneur du roi qui a vécu dans la pesante et sevère réalité, pour la mettre dans une idylle qui se trouve si loin de la vie et de l'œuvre de celui qu'on veut honorer ? Pourquoi ne pas plutôt la mettre sur une place de la Rome qui surgit en son temps ? Ou bien, s'il faut absolument de la verdure, pourquoi ne pas le mettre sur le Pincio, sur la hauteur, d'où il dominera sa Rome nouvelle et où les plantations modernes l'entoureront d'une façon plus naturelle. Pourquoi faut-il, après qu'un joyau comme la villa Ludovizi soit devenu victime de spéculations d'entrepreneurs, lesquelles ne réussirent même pas, pourquoi faut-il qu'on touche maintenant, sans aucun motif d'ordre pratique, à cet autre précieux bijou, la villa Borghèse ? Ces créations de l'art sont des ensembles fermés, comme les tableaux et les statues, et qui voudrait aujourd'hui ajouter une figure moderne à un tableau du Titien ? Notre temps doit avoir la force de créer des situations, sans troubler inutilement les esprits et les créations du temps passé.

STRASBOURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

IMPRIMERIE DE L'UNIVERSITÉ

